Der Dreiturmbücherei Nr. 28/29

Herausgeber: Jakob Brummer, München
und Ludwig Hasenclever, Würzburg

Vorwort.

Eine Zusammenstellung des Wichtigsten, was deutsche Dichter und Denker über das Tragische und die Tragödie gedacht und gelehrt haben, darf wohl als ein Bedürfnis angesehen werden. Die Oberstufe der höheren Schule hat ja immer noch — vielleicht zu ausschließlich — die tragische Dichtung im Mittelpunkt der deutschen Lektüre stehen und bedarf dafür wieder eines *theoretischen Unterbaus*. Diesen hat man lange in Lessings „Dramaturgie" und damit in den Lehren des Aristoteles gesucht. Beide Größen sind aber mittlerweile im Bereiche der Ästhetik entthront worden, ohne daß *der Schule* für sie ein Ersatz geboten worden wäre. Die Folge davon ist, wenn wir uns nicht täuschen, daß *der* Teil der Gebildeten, der nach der Schulzeit eine ästhetische Unterweisung nicht mehr erfährt, heute der Tragödie gleichgültig oder ratlos gegenüber steht. Diesem Übelstand sucht das hier gebotene Lesebuch einigermaßen abzuhelfen: es will in erster Linie der höheren Schule geeigneten Lesestoff für die Erörterung der Probleme des Tragischen zugänglich machen, wendet sich aber darüber hinaus auch an alle, denen die Tragödie, wie es sein soll, eine wichtige Angelegenheit ist, ohne daß sie Zeit hätten sich in eingehenderer Arbeit damit zu befassen.

Wie jede Auswahl wird es auch die vorliegende nicht allen Beurteilern recht machen können. Ich hoffe aber, daß man zweierlei nicht übersehen werde: einmal mein Bestreben dort, wo gekürzt werden mußte, das *Wesentliche* des Gedankenganges herauszustellen und zweitens das Bemühen die Auswahl so einzurichten, daß sie als *Quellenbuch* zu einer Geschichte der tragischen Theorie innerhalb des berücksichtigten Zeitraumes gelten könne. Der Zweck der „Dreiturmbücherei" gebot freilich die Beschränkung auf solche Persönlichkeiten, die auch sonst im deutschen Geistesleben *führend* gewesen sind.

Darum durfte vor allem Hegel nicht fehlen, obschon ein volles Verständnis seiner Äußerungen einen eigenen Kommentar zur Voraussetzung hätte, der in dem wünschenswerten Umfang nicht geboten werden konnte. Immerhin dürfte seine Auffassung aus den abgedruckten Abschnitten soweit deutlich werden, daß ihr bis auf den heutigen Tag nachwirkender Einfluß verständlich wird. Diese Nachwirkung spürt der Kundige auf Schritt und Tritt: mancher, der heute unerhört Neues über die metaphysische Bedeutung des Tragischen zu sagen meint, weiß gar nicht, auf wessen Schultern er steht. —

Der Stoff ist in der Hauptsache nach geschichtlichen Gesichtspunkten geordnet. Dem Leser soll damit der Weg nicht vorgezeichnet sein. Wer erstmaligen Aufschluß sucht, wird vielmehr gut daran tun, den letzten Abschnitt (Volkelt) zuerst vorzunehmen. Für das Verständnis des einzelnen sei auf den Anhang verwiesen.

Würzburg, im Februar 1927.

Dr. Ludwig Hasenclever.

Inhalt

Zur Einleitung.

In unserem Leben sind Tragödien selten. Denn die Tragödie vernichtet. Aber überall stoßen wir an das Tragische. Und nach dem Phänomen des Tragischen ist zu fragen, wenn man begreifen will, wo etwas in unserer Tiefe für Aeschylus oder Shakespeare sich öffnet und der großen Alten nicht entbehren kann. Was ist das Tragische? Jedenfalls kann es nicht abgeleitet werden aus all dem, was sich im Ablauf der Zeiten zu Recht oder Unrecht Tragödie genannt hat. Es ist ja auch durchaus nicht auf die Dichtung beschränkt, sondern fehlt in keinem groß gelebten Leben. Mehr: es ist eine metaphysische Kategorie, gegründet in jenem Kampf zwischen Chaos und Kosmos, dessen Rhythmus durch das Weltwesen geht. So hat sich auch die kleine Welt, der Mensch, unablässig zu wehren gegen das Unheimliche, das Zerstörende, das immer wieder gebändigt und zurückgedämmt, immer wieder über uns hereinzubrechen droht. Und dieser Kampfesraum ist gleichsam der geometrische Ort, für das was man im menschlichen Leben Tragik nennt. Unsere bürgerliche Zivilisation freilich haßt das Tragische, wo sie es antrifft, und bemüht sich, das edle Wort durch Mißbrauch zu erniedrigen. Wodurch unterscheidet sich das, was man heute zumeist „tragisch" nennt und was man traurig, bedauerlich, jämmerlich nennen sollte, von echter Tragik? Dadurch daß zu ihr spezifische Größe gehört. Größe muß der tragische Mensch haben: wir sagen tragischer Held. Größe muß das Geschehen haben, das (nach Hölderlins Anmerkungen zum Ödipus) „tragisch den Menschen seiner Lebenssphäre in eine andere Welt entrückt und in die exzentrische Sphäre der Toten reißt": wir sagen tragische Vernichtung. Der Mensch und das Geschehen, das ihn trifft, sind in diesen Höhen nicht zufällig gegeneinander. Der tragische Held geht der Vernichtung entgegen, will sie, reißt sie auf sich herab. Das ist seine tragische „Schuld", wenn man das Wort Schuld nur nicht banal schulmeisterlich im Sinne eines moralischen Vergehens nimmt, sondern die tiefe metaphysische Verschuldung erkennt, die mit dem Dasein gesetzt ist. „Es ist (nach Hegels Wort) die Ehre der großen Charaktere schuldig zu sein." Und die tragische Vernichtung, der Einbruch göttlich-zerstörender

Kräfte in die menschliche Sphäre, kommt nicht als etwas Fremdes, Sinnlos-Zufälliges über den Helden. Sie ist „auf ihn zugeschnitten", hat sein Maß und eine geheime Verwandtschaft zu ihm. Dies ist ein Geschehen, aber dies ist mein Schicksal.

Das Tragische ist selten rein und vollendet, weil jene Größe, ohne die es nicht wäre, selten ist und noch seltener freien Raum findet. Aber es ist vielfach angelegt, ist als Keim, als Bruchstück zu erkennen, wenn einer die Augen dafür hat. Und es ist notwendig. Denn ohne Größe, ohne den Helden und seinen Untergang, seine Schuld und sein Schicksal, versandet und verschlammt das Leben. Von hier aus aber ist zu sehen, warum der Mensch für sein Menschentum die Tragödie nicht entbehren kann. Wie es überhaupt wesenhafte Aufgabe der Kunst ist, Vollenderin des Bruchstückhaften zu sein, so zeigt Tragödie das Tragische, das in uns angelegt, aber verkümmert, unvollendet, unentfaltet ist, in Reinheit und Ganzheit. So rettet Tragödie das Leben, daß es nicht gemein werde.

(Friedländer in der Zeitschrift „Die Antike" 1925.)

Im Banne des Aristoteles.

I. Die Definition der Tragödie.

1. Text:

Ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι᾽ ἀπαγγελίας, δι᾽ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. (Arist. Poet. c. 6.)

2. Geschichtlich bedeutsame, aber unzulängliche Übersetzungen.

Tragoedia ergo est seria, absolutae et quae iustam magnitudinem habeat, actionis imitatio; sermone constans ad voluptatem facto: ita ut singula genera in singulis partibus habeant locum: utque non enarrando, sed per misericordiam et metum, inducat similium perturbationum expiationem. (Heinsius 1610.)

Tragoedia actionis est imitatio, gravis et illustris et absolutae et amplitudinem aliquam habentis, sermone instituta multa suavitate consperso, seorsim tamen, prout partium eius diversitati convenit: eaque ipsos in conspectum adducit agentes, haud simplici narratione contenta; metumque commovendo et misericordiam affectiones eiusmodi purgatas administrat. (Nova Versio, Palermo 1815.)

La tragédie est donc une imitation d'une action grave, entière et qui a une juste grandeur: dont le style est agréablement assaisonné, mais différemment dans toutes ses parties, et qui, sans le secours de la narration, par le moyen de la compassion et de la terreur, achève de purger en nous ces sortes des passions, et toutes les autres semblables. (Dacier 1692.)

Das Trauerspiel ist nämlich die Nachahmung einer ernsthaften, vollständigen und eine Größe habenden Handlung, durch einen mit fremdem Schmuck versehenen Ausdruck, dessen sämtliche Teile aber besonders wirken: welche ferner, nicht durch die Erzählung des Dichters, sondern durch die Vorstellung der Handelnden selbst

uns vermittelst des Schreckens und des Mitleidens von den Fehlern der vorgestellten Leidenschaften reiniget.

(M. Conr. Curtius 1753.)[1]

3. Maßgebende Übersetzung.

Das Trauerspiel ist die Darstellung einer würdigen und in sich abgeschlossenen, eine gewisse Größe besitzenden Handlung in verschönter Rede, unter partienweise gesonderter Verwendung der Verschönerungsarten, nicht in erzählender Form, sondern durch handelnde Personen — eine Darstellung, welche durch Erregung von Mitleid und Furcht die Entladung dieser Affekte herbeiführt.

[Theodor Gomperz (1897) im Anschluß an die endgültige Lösung des philologischen Katharsis-Problems durch Jakob Bernays (1857).][2]

II. Weitere Abschnitte aus der Poetik des Aristoteles.

Von Fabeln sind die einen einfach, die anderen verflochten, denn derart sind auch ihrer Natur nach die Handlungen, deren nachahmende Darstellungen ja die Fabeln sind. Unter einer einfachen Fabel verstehe ich eine solche, in deren ununterbrochenem und einheitlichem Verlauf unserer Bestimmung gemäß der Umschwung ohne Peripetie oder Erkennung herbeigeführt wird, eine verflochtene dagegen, bei der der Umschwung mit Erkennung oder Peripetie oder mit beiden zugleich zustandekommt.

Diese beiden müssen aber aus dem Aufbau der Fabel selbst sich ergeben, und zwar so, daß sie aus den jeweilig vorhergegangenen Begebenheiten, sei es mit Notwendigkeit, sei es mit Wahrscheinlichkeit sich entwickeln. Denn es macht einen erheblichen Unterschied, ob etwas „propter hoc“ oder „post hoc“ erfolgt.

Peripetie ist der Umschwung dessen, was man tut, in sein Gegenteil, und zwar unserer Ansicht entsprechend auf Grund der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit. So kommt z. B. einer im Oidipus, um den Oidipus zu erfreuen und ihn von seiner Furcht in betreff seiner Mutter zu befreien; indem er aber dadurch dessen Herkunft offenbart, bewirkt er das gerade Gegenteil und im Lynkeus wird der eine zum Tode geführt, ein anderer (Danaos)

---

[1]) In dieser Verdeutschung lag die Definition unseren Klassikern — Lessing, Herder, Goethe, Schiller — vor. — Goethes Übersetzung s. u. S. 29. Von Herder steht eine Übersetzung samt einem wenig klaren Kommentar im 4. Stück der Adrastea (Suphan Bd. 23).

[2]) S. u. S. 124 Anm.

folgt ihm, um ihn zu töten, es ergibt sich aber aus dem, was sie taten, daß dieser den Tod erleidet, jener aber gerettet wird.

Erkennung (Anagnorisis) ist, wie ja auch schon der Name besagt, die Umwandlung aus Unkenntnis in Kenntnis, die entweder zur Freundschaft oder Feindschaft der zu Glück oder Unglück ausersehenen Personen führt. Am kunstvollsten ist die Erkennung, wenn zugleich damit eine Peripetie eintritt, wofür die Erkennung im Ödipus ein Beispiel bietet.

Es gibt nun freilich auch andere Arten der Erkennung, denn in bezug sowohl auf leblose wie auf ganz beliebige Dinge kann sie in der erwähnten Weise eintreten, und man kann erkennen, ob jemand etwas getan oder ob er es nicht getan hat. Aber die wichtigste für die Fabel, d. h. die wichtigste für die Handlung ist die erstgenannte. Denn eine derartige Erkennung und Peripetie werden entweder Mitleid erwecken oder auch Furcht und als nachahmende Darstellung solcher Handlungen gilt uns ja die Tragödie. Ferner werden ja auch Glück und Unglück durch solche Erkennungen bedingt sein.

Da nun die Erkennung (vorzugsweise) eine Erkennung von gewissen Personen ist, so gibt es einerseits Erkennungen, die nur von einer einzelnen Person in bezug auf die andere stattfinden, falls es nämlich bekannt ist, wer die andere Person ist; andrerseits müssen beide Parteien sich erkennen, wie z. B. Iphigeneia von Orestes vermittelst der Absendung ihres Briefes erkannt wurde, dieser aber von seiten der Iphigeneia noch einer anderen Erkennungsart bedurfte.

Dieses wären also zwei Bestandteile der Fabel, nämlich Peripetie und Erkennung; die dritte ist die leidvolle Tat. Eine leidvolle Tat aber ist eine verderbenbringende und schmerzverursachende Handlung, als da sind Tötungen vor den Augen der Zuschauer, Fälle von übermäßigen Qualen, Verwundungen und sonstiges dieser Art....

Was man bei dem Aufbau der Fabeln erstreben und was man vermeiden muß und wodurch die Aufgabe der Tragödie erreicht werden wird, soll nun auf Grund des bereits Erörterten im folgenden dargestellt werden.

Da die Komposition der Tragödie keine einfache, sondern eine verflochtene sein soll und diese furcht- und mitleiderregende Ereignisse nachahmend darzustellen hat, liegt doch eben darin das Charakteristische einer derartigen nachahmenden

Darstellung, so ist zunächst folgendes klar: Weder dürfen sittlich hervorragende aus Glück in Unglück geratene Männer vor Augen treten, denn dies wäre weder furcht- noch mitleiderregend, sondern (einfach) gräßlich, noch sollen schlechte aus Unglück in Glück geraten, denn dies wäre das Untragischste von allen, da es keine der Forderungen erfüllt, indem es die allgemein menschliche Teilnahme unberührt läßt und weder mitleid- noch furchterregend ist. Ferner soll auch nicht der Erzbösewicht aus Glück ins Unglück stürzen, denn ein solcher Vorgang würde zwar menschliche Teilnahme erwecken, aber weder Mitleid noch Furcht. Ersteres nämlich bezieht sich auf einen unverdient Leidenden, letztere auf einen unseresgleichen, so daß ein derartiges Ereignis nichts Mitleid- oder Furchterregendes an sich hat.

Es bleibt mithin nur noch Einer übrig, der zwischen jenen Charakteren die Mitte hält. Es ist dies aber ein solcher, der weder durch sittliche Tüchtigkeit und Gerechtigkeit hervorragt, noch andrerseits durch Schlechtigkeit und Gemeinheit in Unglück gerät, sondern infolge einer Art Irrtum und zwar bei Personen von großem Ansehen und in glücklicher Lebenslage, wie bei Oidipus und Thyestes und anderen erlauchten Männern aus solchen Geschlechtern.

Es ist daher notwendig, daß eine kunstgerechte Fabel vielmehr einen einseitigen Ausgang als einen doppelten, wie manche meinen, haben muß und daß der Umschwung nicht in Glück aus Unglück, sondern im Gegenteil aus Glück in Unglück stattfinde, und zwar nicht durch Schlechtigkeit, sondern auf Grund eines folgenschweren Irrtums von seiten eines Mannes der angegebenen Art oder eines, der eher besser als schlechter ist. Einen Beweis dafür liefert auch die (literarhistorische) Entwicklung, denn anfangs wählten die Dichter der Reihe nach beliebige Sagenstoffe, jetzt aber drehen sich die Tragödien nur um wenige Familienhäuser, wie um einen Alkmeon, Oidipus, Orestes, Meleagros, Thyestes, Telephos und solch' andere, denen es beschieden war, entweder Schreckliches zu leiden oder zu vollbringen.

Aus einer derartig aufgebauten Handlung entsteht also die nach den Regeln der Kunst gebaute schönste Tragödie. Deshalb befinden sich auch diejenigen im Irrtum, die Euripides tadeln, weil er dieses Verfahren in seinen Tragödien einschlägt und viele seiner Dramen unglücklich enden. Denn gerade dies ist, wie gesagt, das Richtige. Der schlagendste Beweis dafür ist folgender. Bei

der Bühnenaufführung erscheinen gerade derartige Stücke, falls sie gut gespielt werden, tragisch ganz besonders wirksam und deshalb erscheint Euripides, mag auch in anderen Dingen seine Technik nicht (immer) lobenswert sein, doch tragisch wirksamer als andere Dichter.

(Übs. von Gudemann.)

III. Deutung und Folgerungen.

Corneille:

Outre les trois unités du poëme dramatique, dont j'ai parlé dans le discours précédant, la tragédie a celleci de particulière, que par la pitié et la crainte elle purge de semblables passions. Ce sont les termes dont Aristote se sert dans la définition et qui nous apprennent deux choses. L'une, qu'elle excite la pitié et la crainte; l'autre, que par leur moyen elle purge de semblables passions. Il explique la première assez au long, mais il dit pas un mot de la dernière; et de toutes les conditions, qu'il emploie en cette définition, c'est la seule, qu'il n'éclaircit point .... Je crois, qu'il est à propos de parler de ce qu'il a dit, avant que de faire effort pour deviner ce qu'il a voulu dire. Les maximes qu'il établit pour l'un, pourront nous conduire à quelques conjectures pour l'autre; et sur la certitude de ce qui nous demeure, nous pourrons fonder une opinion probable de ce qui n'est point venu jusqu'à nous.

«Nous avons pitié, dit-il, de ceux que nous voyons souffrir un malheur qu'ils ne méritent pas, et nous craignons qu'il ne nous en arrive un pareil, quand nous le voyons souffrir à nous semblables.« Ainsi la pitié embrasse l'intérêt de la personne que nous voyons souffrir, la crainte qui la suit regarde le nôtre et ce passage seul nous donne assez d'ouverture pour trouver la manière dont se fait la purgation des passions dans la tragédie. La pitié d'un malheur, où nous voyons tomber nos semblables, nous porte à la crainte d'un pareil pour nous; cette crainte au désir de l'éviter; et ce désir à purger, modérer rectifier et même déraciner en nous la passion qui plonge à nos yeux dans ce malheur les personnes que nous plaignons: par cette raison commune, mais naturelle et indubitable, que pour éviter l'effet il faut retrancher la cause.

(»Second discours sur la Tragédie«.)[1])

---

[1]) S. S. 25.

Lessing.

Zur Sache. — Es ist vornehmlich der Charakter des Richards, worüber ich mir die Erklärung des Dichters wünschte[1]).

Aristoteles würde ihn schlechterdings verworfen haben; zwar mit dem Ansehen des Aristoteles wollte ich bald fertig werden, wenn ich es nur auch mit seinen Gründen zu werden wüßte.

Die Tragödie, nimmt er an, soll Mitleid und Schrecken erregen: und daraus folgert er, daß der Held derselben weder ein ganz tugendhafter Mann noch ein völliger Bösewicht sein müsse. Denn weder mit des einen noch mit des andern Unglücke lasse sich jener Zweck erreichen.

Räume ich dieses ein: so ist „Richard der Dritte" eine Tragödie, die ihres Zweckes verfehlt. Räume ich es nicht ein: so weiß ich gar nicht mehr, was eine Tragödie ist.

Denn Richard der Dritte, so wie ihn Herr Weiß geschildert hat, ist unstreitig das größte, abscheulichste Ungeheuer, das jemals die Bühne getragen. Ich sage: die Bühne; daß es die Erde wirklich getragen habe, daran zweifle ich.

Was für Mitleid kann der Untergang dieses Ungeheuers erwecken? Doch, das soll er auch nicht; der Dichter hat es darauf nicht angelegt, und es sind ganz andere Personen in seinem Werke, die er zu Gegenständen unsers Mitleids gemacht hat.

Aber Schrecken? — Sollte dieser Bösewicht, der die Kluft, die sich zwischen ihm und dem Throne befunden, mit lauter Leichen gefüllet, mit den Leichen derer, die ihm das Liebste in der Welt hätten sein müssen; sollte dieser blutdürstige, seines Blutdurstes sich rühmende, über seine Verbrechen sich kitzelnde Teufel nicht Schrecken in vollem Maße erwecken?

Wohl erweckt er Schrecken: wenn unter Schrecken das Erstaunen über unbegreifliche Missetaten, das Entsetzen über Bosheiten, die unsern Begriff übersteigen, wenn darunter der Schauder zu verstehen ist, der uns bei Erblickung vorsätzlicher Greuel, die mit Lust begangen werden, überfällt. Von diesem Schrecken hat mich „Richard der Dritte" mein gutes Teil empfinden lassen.

Aber dieses Schrecken ist so wenig eine von den Absichten des Trauerspiels, daß es vielmehr die alten Dichter auf alle Weise zu mindern suchten, wenn ihre Personen irgendein großes Ver-

---

[1]) Lessing spricht von dem Drama „Richard III." des Dichters Christian Felix Weiße (1726—1804).

brechen begehen mußten. Sie schoben öfters lieber die Schuld auf das Schicksal, machten das Verbrechen lieber zu einem Verhängnisse einer rächenden Gottheit, verwandelten lieber den freien Menschen in eine Maschine, ehe sie uns bei der gräßlichen Idee wollten verweilen lassen, daß der Mensch von Natur einer solchen Verderbnis fähig sei.

Bei den Franzosen führt Crebillon den Beinamen des Schrecklichen. Ich fürchte sehr, mehr von diesem Schrecken, welches in der Tragödie nicht sein sollte, als von dem echten, das der Philosoph zu dem Wesen der Tragödie rechnet.

Und dieses — hätte man gar nicht Schrecken nennen sollen. Das Wort, welches Aristoteles braucht, heißt Furcht: „Mitleid und Furcht," sagt er, „soll die Tragödie erregen," nicht: Mitleid und Schrecken. Es ist wahr, das Schrecken ist eine Gattung der Furcht; es ist eine plötzliche, überraschende Furcht. Aber ebendieses Plötzliche, dieses Überraschende, welches die Idee desselben einschließt, zeiget deutlich, daß die, von welchen sich hier die Einführung des Wortes Schrecken anstatt des Wortes Furcht herschreibet, nicht eingesehen haben, was für eine Furcht Aristoteles meine. — Ich möchte dieses Weges so bald nicht wieder kommen: man erlaube mir also einen kleinen Ausschweif.

„Das Mitleid," sagt Aristoteles, „verlangt einen, der unverdient leidet, und die Furcht einen unsersgleichen. Der Bösewicht ist weder dieses noch jenes: folglich kann auch sein Unglück weder das erste noch das andere erregen."

Diese Furcht, sage ich, nennen die neueren Ausleger und Übersetzer Schrecken, und es gelingt ihnen mit Hilfe dieses Worttausches, dem Philosophen die seltsamsten Händel von der Welt zu machen.

„Man hat sich," sagt einer aus der Menge, „über die Erklärung des Schreckens nicht vereinigen können, und in der Tat enthält sie in jeder Betrachtung ein Glied zu viel, welches sie an ihrer Allgemeinheit hindert und sie allzusehr einschränkt. Wenn Aristoteles durch den Zusatz „unsersgleichen" nur bloß die Ähnlichkeit der Menschheit verstanden hat, weil nämlich der Zuschauer und die handelnde Person beide M e n s c h e n sind, gesetzt auch, daß sich unter ihrem Charakter, ihrer Würde und ihrem Range ein unendlicher Abstand befände: so war dieser Zusatz überflüssig; denn er verstand sich von selbst. Wenn er aber die Meinung hatte, daß nur tugendhafte Personen oder solche, die einen vergeblichen Fehler an sich hätten, Schrecken erregen könnten: so hatte er unrecht; denn die Vernunft und die Er-

fahrung ist ihm sodann entgegen. Das Schrecken entspringt ohnstreitig aus einem Gefühl der Menschlichkeit: denn jeder Mensch ist ihm unterworfen, und jeder Mensch erschüttert sich vermöge dieses Gefühls bei dem widrigen Zufalle eines andern Menschen. Es ist wohl möglich, daß irgend jemand einfallen könnte, dieses von sich zu leugnen; allein dieses würde allemal eine Verleugnung seiner natürlichen Empfindungen und also eine bloße Prahlerei aus verderbten Grundsätzen und kein Einwurf sein. — Wenn nun auch einer lasterhaften Person, auf die wir eben unsere Aufmerksamkeit wenden, unvermutet ein widriger Zufall zustößt, so verlieren wir den Lasterhaften aus dem Gesichte und sehen bloß den Menschen. Der Anblick des menschlichen Elendes überhaupt macht uns traurig, und die plötzliche traurige Empfindung, die wir sodann haben, ist das Schrecken."

Ganz recht! Aber nur nicht an der rechten Stelle! Denn was sagt das wider den Aristoteles? Nichts. Aristoteles denkt an dieses Schrecken nicht, wenn er von der Furcht redet, in die uns nur das Unglück unsersgleichen setzen könne. Dieses Schrecken, welches uns bei der plötzlichen Erblickung eines Leidens befällt, das einem andern bevorstehet, ist ein mitleidiges Schrecken und also schon unter dem Mitleide begriffen. Aristoteles würde nicht sagen Mitleiden und Furcht, wenn er unter der Furcht weiter nichts als eine bloße Modifikation des Mitleids verstünde.

„Das Mitleid," sagt der Verfasser der Briefe über die Empfindungen[1]), „ist eine vermischte Empfindung, die aus der Liebe zu einem Gegenstande und aus der Unlust über dessen Unglück zusammengesetzt ist. Die Bewegungen, durch welche sich das Mitleid zu erkennen gibt, sind von den einfachen Symptomen der Liebe sowohl als der Unlust unterschieden; denn das Mitleid ist eine Erscheinung. Aber wie vielerlei kann diese Erscheinung werden! Man ändre nur in dem bedauerten Unglück die einzige Bestimmung der Zeit: so wird sich das Mitleiden durch ganz andere Kennzeichen zu erkennen geben. Mit der Elektra, die über die Urne ihres Bruders weinet, empfinden wir ein mitleidiges Trauern; denn sie hält das Unglück für geschehen und bejammert ihren gehabten Verlust. Was wir bei den Schmerzen des Philoktets fühlen, ist gleichfalls Mitleiden, aber von einer etwas andern Natur; denn die Qual, die dieser Tugendhafte auszustehen hat, ist gegenwärtig und überfällt ihn vor unsern Augen. Wenn

---

[1]) Moses Mendelssohn (1729—86).

aber Oedip sich entsetzt, indem das große Geheimnis sich plötzlich entwickelt; wenn Monime erschrickt, als sie den eifersüchtigen Mithridates sich entfärben sieht; wenn die tugendhafte Desdemona sich fürchtet, da sie ihren sonst zärtlichen Othello so drohend mit ihr reden höret: was empfinden wir da? Immer noch Mitleiden! Aber mitleidiges Entsetzen, mitleidige Furcht, mitleidiges Schrecken. Die Bewegungen sind verschieden, allein das Wesen der Empfindungen ist in allen diesen Fällen einerlei; denn da jede Liebe mit der Bereitwilligkeit verbunden ist, uns an die Stelle des Geliebten zu setzen: so müssen wir alle Arten von Leiden mit der geliebten Person teilen, welches man sehr nachdrücklich Mitleiden nennet. Warum sollten also nicht auch Furcht, Schrecken, Zorn, Eifersucht, Rachbegier und überhaupt alle Arten von unangenehmen Empfindungen, sogar den Neid nicht ausgenommen, aus Mitleiden entstehen können? — Man sieht hieraus, wie gar ungeschickt der größte Teil der Kunstrichter die tragischen Leidenschaften in Schrecken und Mitleiden einteilet. Schrecken und Mitleiden! Ist denn das theatralische Schrecken kein Mitleiden? Für wen erschrickt der Zuschauer, wenn Merope auf ihren eignen Sohn den Dolch ziehet? Gewiß nicht für sich, sondern für den Aegisth, dessen Erhaltung man so sehr wünschet, und für die betrogne Königin, die ihn für den Mörder ihres Sohnes ansiehet. Wollen wir aber nur die Unlust über das gegenwärtige Übel eines andern Mitleiden nennen: so müssen wir nicht nur das Schrecken, sondern alle übrige Leidenschaften, die uns von einem andern mitgeteilet werden, von dem eigentlichen Mitleiden unterscheiden." —

Diese Gedanken sind so richtig, so klar, so einleuchtend, daß uns dünkt, ein jeder hätte sie haben können und haben müssen. Gleichwohl will ich die scharfsinnigen Bemerkungen des neuen Philosophen dem alten nicht unterschieben; ich kenne jenes Verdienste um die Lehre von den vermischten Empfindungen zu wohl; die wahre Theorie derselben haben wir nur ihm zu danken. Aber was er so vortrefflich auseinandergesetzt hat, das kann doch Aristoteles im ganzen ungefähr empfunden haben; wenigstens ist es unleugbar, daß Aristoteles entweder muß geglaubt haben, die Tragödie könne und solle nichts als das eigentliche Mitleid, nichts als die Unlust über das gegenwärtige Übel eines andern erwecken, welches ihm schwerlich zuzutrauen, oder er hat alle Leidenschaften überhaupt, die uns von einem andern mitgeteilet werden, unter dem Worte Mitleid begriffen.

Denn er, Aristoteles, ist es gewiß nicht, der die mit Recht getadelte Einteilung der tragischen Leidenschaften in Mitleid und

Schrecken gemacht hat. Man hat ihn falsch verstanden, falsch übersetzt. Er spricht von Mitleid und **Furcht**, nicht von Mitleid und **Schrecken**, und seine Furcht ist durchaus nicht die Furcht, welche uns das bevorstehende Übel eines andern für diesen andern erweckt, sondern es ist die Furcht, welche aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt; es ist die Furcht, daß die Unglücksfälle, die wir über diese verhänget sehen, uns selbst treffen können; es ist die Furcht, daß wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können. Mit einem Worte: diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid.

Die authentische Erklärung dieser Furcht, welche Aristoteles dem tragischen Mitleid beifüget, findet sich in dem fünften und achten Kapitel des zweiten Buchs seiner „Rhetorik". Es war gar nicht schwer, sich dieser Kapitel zu erinnern; gleichwohl hat sich vielleicht keiner seiner Ausleger ihrer erinnert, wenigstens hat keiner den Gebrauch davon gemacht, der sich davon machen läßt. Denn auch die, welche ohne sie einsahen, daß diese Furcht nicht das mitleidige Schrekken sei, hätten noch ein wichtiges Stück aus ihnen zu lernen gehabt: die Ursache nämlich, warum der Stagirit dem Mitleid hier die Furcht, und warum nur die Furcht, warum keine andere Leidenschaft, und warum nicht mehrere Leidenschaften beigesellet habe. Von dieser Ursache wissen wir nichts, und ich möchte wohl hören, was sie aus ihrem Kopfe antworten würden, wenn man sie fragte: warum z. E. die Tragödie nicht ebensowohl Mitleid und **Bewunderung** als Mitleid und Furcht erregen könne und dürfe?

Es beruhet aber alles auf dem Begriffe, den sich Aristoteles von dem Mitleiden gemacht hat. Er glaubte nämlich, daß das Übel, welches der Gegenstand unsers Mitleidens werden solle, notwendig von der Beschaffenheit sein müsse, daß wir es auch für uns selbst oder für eines von den Unsrigen zu befürchten hätten. Wo diese Furcht nicht sei, könne auch kein Mitleiden stattfinden. Denn weder der, den das Unglück so tief herabgedrückt habe, daß er weiter nichts für sich zu fürchten sähe, noch der, welcher sich so vollkommen glücklich glaube, daß er gar nicht begreife, woher ihm ein Unglück zustoßen könne, weder der Verzweifelnde noch der Übermütige pflege mit andern Mitleid zu haben. Er erkläret daher auch das Fürchterliche und das Mitleidswürdige, eines durch das andere. „Alles das," sagt er, „ist uns fürchterlich, was, wenn es einem andern begegnet wäre oder begegnen sollte, unser Mitleid erwecken würde: und alles das finden wir mitleidswürdig, was wir fürchten würden, wenn es uns

selbst bevorstände." Nicht genug also, daß der Unglückliche, mit dem wir Mitleiden haben sollen, sein Unglück nicht verdiene, ob er es sich schon durch irgendeine Schwachheit zugezogen: seine gequälte Unschuld oder vielmehr seine zu hart heimgesuchte Schuld sei für uns verloren, sei nicht vermögend, unser Mitleid zu erregen, wenn wir keine Möglichkeit sähen, daß uns sein Leiden auch treffen könne. Diese Möglichkeit aber finde sich alsdenn und könne zu einer großen Wahrscheinlichkeit erwachsen, wenn ihn der Dichter nicht schlimmer mache, als wir gemeiniglich zu sein pflegen, wenn er ihn vollkommen so denken und handeln lasse, als wir in seinen Umständen würden gedacht und gehandelt haben oder wenigstens glauben, daß wir hätten denken und handeln müssen: kurz, wenn er ihn mit uns von gleichem Schrot und Korne schildere. Aus dieser Gleichheit entstehe die Furcht, daß unser Schicksal gar leicht dem seinigen ebenso ähnlich werden könne, als wir ihm zu sein uns selbst fühlen: und diese Furcht sei es, welche das Mitleid gleichsam zur Reife bringe.

So dachte Aristoteles von dem Mitleiden, und nur hieraus wird die wahre Ursache begreiflich, warum er in der Erklärung der Tragödie nächst dem Mitleiden nur die einzige Furcht nannte. Nicht als ob diese Furcht hier eine besondere von dem Mitleiden unabhängige Leidenschaft sei, welche bald mit, bald ohne dem Mitleid, so wie das Mitleid bald mit, bald ohne ihr erreget werden könne, welches die Mißdeutung des Corneille war; sondern weil nach seiner Erklärung des Mitleids dieses die Furcht notwendig einschließt; weil nichts unser Mitleid erregt, als was zugleich unsere Furcht erwecken kann. —

Einem Einwurfe ist hier noch vorzukommen. Wenn Aristoteles diesen Begriff von dem Affekte des Mitleids hatte, daß er notwendig mit der Furcht für uns selbst verknüpft sein müsse: was war es nötig, der Furcht noch insbesondere zu erwähnen? Das Wort Mitleid schloß sie schon in sich, und er wäre genug gewesen, wenn er bloß gesagt hätte: „Die Tragödie soll durch Erregung des Mitleids die Reinigung unserer Leidenschaft bewirken." Denn der Zusatz der Furcht sagt nichts mehr und macht das, was er sagen soll, noch dazu schwankend und ungewiß.

Ich antworte: wenn Aristoteles uns bloß hätte lehren wollen, welche Leidenschaften die Tragödie erregen könne und solle, so würde er sich den Zusatz der Furcht allerdings haben ersparen können und ohne Zweifel sich wirklich ersparet haben; denn nie war ein Philosoph ein größerer Wortsparer als er. Aber er wollte uns zugleich

lehren, welche Leidenschaften durch die in der Tragödie erregten in uns gereiniget werden sollten: und in dieser Absicht mußte er der Furcht insbesondere gedenken. Denn obschon nach ihm der Affekt des Mitleids weder in noch außer dem Theater ohne Furcht für uns selbst sein kann; ob sie schon ein notwendiges Ingredienz des Mitleids ist: so gilt dieses doch nicht auch umgekehrt, und das Mitleid für andere ist kein Ingredienz der Furcht für uns selbst. Sobald die Tragödie aus ist, höret unser Mitleid auf, und nichts bleibt von allen den empfundenen Regungen in uns zurück als die wahrscheinliche Furcht, die uns das bemitleidete Übel für uns selbst schöpfen lassen. Diese nehmen wir mit, und so wie sie als Ingredienz des Mitleids das Mitleid reinigen helfen, so hilft sie nun auch als eine vor sich fortdauernde Leidenschaft sich selbst reinigen. Folglich, um anzuzeigen, daß sie dieses tun könne und wirklich tue, fand es Aristoteles für nötig, ihrer insbesondere zu gedenken.

Es ist unstreitig, daß Aristoteles überhaupt keine strenge logische Definition von der Tragödie geben wollen. Denn ohne sich auf die bloß wesentlichen Eigenschaften derselben einzuschränken, hat er verschiedene zufällige hineingezogen, weil sie der damalige Gebrauch notwendig gemacht hatte. Diese indes abgerechnet und die übrigen Merkmale ineinander reduzieret, bleibt eine vollkommen genaue Erklärung übrig: die nämlich, daß die Tragödie, mit einem Worte, ein Gedicht ist, welches Mitleid erreget. Ihrem Geschlechte nach ist sie die Nachahmung einer Handlung, so wie die Epopöe und die Komödie: ihrer Gattung aber nach die Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung. Aus diesen beiden Begriffen lassen sich vollkommen alle ihre Regeln herleiten: und sogar ihre dramatische Form ist daraus zu bestimmen.

An dem letztern dürfte man vielleicht zweifeln. Wenigstens wüßte ich keinen Kunstrichter zu nennen, dem es nur eingekommen wäre, es zu versuchen. Sie nehmen alle die dramatische Form der Tragödie als etwas Hergebrachtes an, das nun so ist, weil es einmal so ist, und das man so läßt, weil man es gut findet. Der einzige Aristoteles hat die Ursache ergründet, aber sie bei seiner Erklärung mehr vorausgesetzt als deutlich angegeben. „Die Tragödie," sagt er, „ist die Nachahmung einer Handlung, — die nicht vermittelst der Erzählung, sondern vermittelst des Mitleids und der Furcht die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften bewirket." So drückt er sich von Wort zu Wort aus. Wen sollte hier nicht der sonderbare Gegensatz: „nicht vermittelst der Erzählung, sondern vermittelst

des Mitleids und der Furcht," befremden? Mitleid und Furcht sind die Mittel, welche die Tragödie braucht, um ihre Absicht zu erreichen: und die Erzählung kann sich nur auf die Art und Weise beziehen, sich dieser Mittel zu bedienen oder nicht zu bedienen. Scheinet hier also Aristoteles nicht einen Sprung zu machen? Scheinet hier nicht offenbar der eigentliche Gegensatz der Erzählung, welches die dramatische Form ist, zu fehlen? Was tun aber die Übersetzer bei dieser Lücke? Der eine umgeht sie ganz behutsam, und der andere füllt sie, aber nur mit Worten. Alle finden weiter nichts darin als eine vernachlässigte Wortfügung, an die sie sich nicht halten zu dürfen glauben, wenn sie nur den Sinn des Philosophen liefern. Dacier übersetzt: d'une action — qui, sans le secours de la narration, par le moyen de la compassion et de la terreur usw.; und Curtius: „einer Handlung, welche nicht durch die Erzählung des Dichters, sondern (durch Vorstellung der Handlung selbst) uns vermittelst des Schreckens und Mitleids von den Fehlern der vorgestellten Leidenschaften reiniget." O, sehr recht! Beide sagen, was Aristoteles sagen will, nur daß sie es nicht so sagen, wie er es sagt. Gleichwohl ist auch an diesem Wie gelegen; den es ist wirklich keine bloß vernachlässigte Wortfügung. Kurz, die Sache ist diese: Aristoteles bemerkte, daß das Mitleid notwendig ein vorhandes Übel erfordere; daß wir längst vergangene oder fern in der Zukunft bevorstehende Übel entweder gar nicht oder doch bei weitem nicht so stark bemitleiden können, als ein anwesendes, daß es folglich notwendig sei, die Handlung, durch welche wir Mitleid erregen wollen, nicht als vergangen, das ist: nicht in der erzählenden Form, sondern als gegenwärtig, das ist: in der dramatischen Form, nachzuahmen. Und nur dieses, daß unser Mitleid durch die Erzählung wenig oder gar nicht, sondern fast einzig und allein durch die gegenwärtige Anschauung erreget wird, nur dieses berechtigte ihn, in der Erklärung anstatt der Form der Sache die Sache gleich selbst zu setzen, weil diese Sache nur dieser einzigen Form fähig ist. Hätte er es für möglich gehalten, daß unser Mitleid auch durch die Erzählung erreget werden könne: so würde es allerdings ein sehr fehlerhafter Sprung gewesen sein, wenn er gesagt hätte: „Nicht durch die Erzählung, sondern durch Mitleid und Furcht." Da er aber überzeugt war, daß Mitleid und Furcht in der Nachahmung nur durch die einzige dramatische Form zu erregen sei: so konnte er sich diesen Sprung der Kürze wegen erlauben. — Ich verweise desfalls auf das nämliche neunte Kapitel des zweiten Buchs seiner „Rhetorik".

Was endlich den moralischen Endzweck anbelangt, welchen Aristoteles der Tragödie gibt, und den er mit in die Erklärung derselben bringen zu müssen glaubte: so ist bekannt, wie sehr besonders in den neueren Zeiten darüber gestritten worden. Ich getraue mir aber zu erweisen, daß alle, die sich dawider erklärt, den Aristoteles nicht verstanden haben. Sie haben ihm alle ihre eigene Gedanken untergeschoben, ehe sie gewiß wußten, welches seine wären. Sie bestreiten Grillen, die sich selbst gefangen, und bilden sich ein, wie unwidersprechlich sie den Philosophen widerlegen, indem sie ihr eigenes Hirngespinste zuschanden machen. Ich kann mich in die nähere Erörterung dieser Sache hier nicht einlassen. Damit ich jedoch nicht ganz ohne Beweis zu sprechen scheine, will ich zwei Anmerkungen machen.

1. Sie lassen den Aristoteles sagen, „die Tragödie solle uns vermittelst des Schreckens und Mitleids von den Fehlern der vorgestellten Leidenschaften reinigen." Der vorgestellten? Also, wenn der Held durch Neugierde oder Ehrgeiz oder Liebe oder Zorn unglücklich wird: so ist es unsere Neugierde, unser Ehrgeiz, unsere Liebe, unser Zorn, welchen die Tragödie reinigen soll? Das ist dem Aristoteles nie in den Sinn gekommen. Und so haben die Herren gut streiten; ihre Einbildung verwandelt Windmühlen in Riesen; sie jagen in der gewissen Hoffnung des Sieges darauf los und kehren sich an keinen Sancho, der weiter nichts als gesunden Menschenverstand hat und ihnen auf seinem bedächtlicheren Pferde hinten nachruft, sich nicht zu übereilen und doch nur erst die Augen recht aufzusperren. *Των τοιουτων παθηματων*, sagt Aristoteles, und das heißt nicht: „der vorgestellten Leidenschaften"; das hätten sie übersetzen müssen durch: „dieser und dergleichen" oder: „der erweckten Leidenschaften". Das *τοιουτων* bezieht sich lediglich auf das vorhergehende Mitleid und Furcht; die Tragödie soll unser Mitleid und unsere Furcht erregen, bloß um diese und dergleichen Leidenschaften, nicht aber alle Leidenschaften ohne Unterschied zu reinigen. Er sagt aber *τοιουτων* und nicht *τουτων*; er sagt „dieser und dergleichen", und nicht bloß „dieser": um anzuzeigen, daß er unter dem Mitleid nicht bloß das eigentlich sog. Mitleid, sondern überhaupt alle philanthropische Empfindungen, sowie unter der Furcht nicht bloß die Unlust über ein uns bevorstehendes Übel, sondern auch jede damit verwandte Unlust, auch die Unlust über ein gegenwärtiges, auch die Unlust über ein vergangenes Übel, Betrübnis und Gram, verstehe. In diesem ganzen Umfange soll das Mitleid und die Furcht, welche die Tragödie

erweckt, unser Mitleid und unsere Furcht reinigen, aber auch nur diese reinigen und keine andere Leidenschaften. Zwar können sich in der Tragödie auch zur Reinigung der andern Leidenschaften nützliche Lehren und Beispiele finden, doch sind diese nicht ihre Absicht; diese hat sie mit der Epopöe und Komödie gemein, insofern sie ein Gedicht, die Nachahmung einer Handlung überhaupt, ist, nicht aber insofern sie Tragödie, die Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung insbesondere, ist. Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie: es ist kläglich, wenn man dieses erst beweisen muß; noch kläglicher ist es, wenn es Dichter gibt, die selbst daran zweifeln. Aber alle Gattungen können nicht alles bessern, wenigstens nicht jedes so vollkommen wie das andere; was aber jede am vollkommensten bessern kann, worin es ihr keine andere Gattung gleichzutun vermag, das allein ist ihre eigentliche Bestimmung.

2. Da die Gegner des Aristoteles nicht in acht nahmen, was für Leidenschaften er eigentlich durch das Mitleid und die Furcht der Tragödie in uns gereinigt haben wollte: so war es natürlich, daß sie sich auch mit der Reinigung selbst irren mußten. Aristoteles verspricht am Ende seiner „Politik", wo er von der Reinigung der Leidenschaften durch die Musik redet, von dieser Reinigung in seiner „Dichtkunst" weitläufiger zu handeln. „Weil man aber," sagt Corneille[1], „ganz und gar nichts von dieser Materie darin findet, so ist der größte Teil seiner Ausleger auf die Gedanken geraten, daß sie nicht ganz auf uns gekommen sei." Gar nichts? Ich meinesteils glaube, auch schon in dem, was uns von seiner „Dichtkunst" noch übrig, es mag viel oder wenig sein, alles zu finden, was er einem, der mit seiner Philosophie sonst nicht ganz unbekannt ist, über diese Sache zu sagen für nötig halten konnte. Corneille selbst bemerkte eine Stelle, die uns, nach seiner Meinung, Licht genug geben könne, die Art und Weise zu entdecken, auf welche die Reinigung der Leidenschaften in der Tragödie geschehe: nämlich die, wo Aristoteles sagt, „das Mitleid verlange einen, der unverdient leide, und die Furcht einen unsersgleichen." Diese Stelle ist auch wirklich sehr wichtig, nur daß Corneille einen falschen Gebrauch davon machte und nicht wohl anders als machen konnte, weil er einmal die Reinigung der Leidenschaften überhaupt im Kopfe hatte. „Das Mitleid mit dem Unglücke," sagt er, „von welchem wir unsersgleichen befallen sehen, erweckt in uns die Furcht, daß uns ein ähnliches Unglück treffen könne; diese Furcht

[1]) S. o. S. 15.

erweckt die Begierde, ihm auszuweichen, und diese Begierde ein Bestreben, die Leidenschaft, durch welche die Person, die wir bedauern, sich ihr Unglück vor unsern Augen zuziehet, zu reinigen, zu mäßigen, zu bessern, ja gar auszurotten, indem einem jeden die Vernunft sagt, daß man die Ursache abschneiden müsse, wenn man die Wirkung vermeiden wolle." Aber dieses Raisonnement, welches die Furcht bloß zum Werkzeuge macht, durch welches das Mitleid die Reinigung der Leidenschaften bewirkt, ist falsch und kann unmöglich die Meinung des Aristoteles sein, weil sonach die Tragödie gerade alle Leidenschaften reinigen könnte, nur nicht die zwei, die Aristoteles ausdrücklich durch sie gereiniget wissen will. Sie könnte unsern Zorn, unsere Neugierde, unsern Neid, unsern Ehrgeiz, unsern Haß und unsere Liebe reinigen, so wie es die eine oder die andere Leidenschaft ist, durch die sich die bemitleidete Person ihr Unglück zugezogen. Nur unser Mitleid und unsere Furcht müßte sie ungereinigt lassen; denn Mitleid und Furcht sind die Leidenschaften, die in der Tragödie wir, nicht aber die handelnden Personen empfinden, sind die Leidenschaften, durch welche die handelnden Personen uns rühren, nicht aber die, durch welche sie sich selbst ihre Unfälle zuziehen. Es kann ein Stück geben, in welchem sie beides sind: das weiß ich wohl. Aber noch kenne ich kein solches Stück: ein Stück nämlich, in welchem sich die bemitleidete Person durch ein übelverstandenes Mitleid oder durch eine übelverstandene Furcht ins Unglück stürze. Gleichwohl würde dieses Stück das einzige sein, in welchen, so wie es Corneille versteht, das geschehe, was Aristoteles will, daß es in allen Tragödien geschehen soll, und auch in diesem einzigen würde es nicht auf die Art geschehen, auf die es dieser verlangt. Dieses einzige Stück würde gleichsam der Punkt sein, in welchem zwei gegeneinander sich neigende gerade Linien zusammentreffen, um sich in alle Unendlichkeit nicht wieder zu begegnen. — So gar sehr konnte Dacier[1]) den Sinn des Aristoteles nicht verfehlen. Er war verbunden, auf die Worte seines Autors aufmerksamer zu sein, und diese besagen es zu positiv, daß unser Mitleid und unsere Furcht durch das Mitleid und die Furcht der Tragödie gereinigt werden sollen. Weil er aber ohne Zweifel glaubte, daß der Nutzen der Tragödie sehr gering sein würde, wenn er bloß hierauf eingeschränkt wäre: so ließ er sich verleiten, nach der Erklärung des Corneille ihr die ebenmäßige Reinigung auch aller übrigen Leidenschaften beizulegen. Wie nun Corneille diese für sein Teil

[1]) S. o. S. 11.

leugnete und in Beispielen zeigte, daß sie mehr ein schöner Gedanke als eine Sache sei, die gewöhnlicherweise zur Wirklichkeit gelange: so mußte er sich mit ihm in diese Beispiele selbst einlassen, wo er sich denn so in der Enge fand, daß er die gewaltsamsten Drehungen und Wendungen machen mußte, um seinen Aristoteles mit sich durchzubringen. Ich sage: seinen Aristoteles; denn der rechte ist weit entfernt, solcher Drehungen und Wendungen zu bedürfen. Dieser, um es abermals und abermals zu sagen, hat an keine andere Leidenschaften gedacht, welche das Mitleid und die Furcht der Tragödie reinigen solle, als an unser Mitleid und unsere Furcht selbst, und es ist ihm sehr gleichgültig, ob die Tragödie zur Reinigung der übrigen Leidenschaften viel oder wenig beiträgt. An jene Reinigung hätte sich Dacier allein halten sollen: aber freilich hätte er sodann auch einen vollständigeren Begriff damit verbinden müssen. „Wie die Tragödie," sagt er, „Mitleid und Furcht errege, um Mitleid und Furcht zu reinigen, das ist nicht schwer zu erklären. Sie erregt sie, indem sie uns das Unglück vor Augen stellet, in das unsersgleichen durch nicht vorsätzliche Fehler gefallen sind, und sie reiniget sie, indem sie uns mit diesem nämlichen Unglücke bekannt macht und uns dadurch lehret, es weder allzusehr zu fürchten noch allzusehr davon gerührt zu werden, wann es uns wirklich selbst treffen sollte. — Sie bereitet die Menschen, die allerwidrigsten Zufälle mutig zu ertragen und macht die Allerelendesten geneigt, sich für glücklich zu halten, indem sie ihre Unglücksfälle mit weit größern vergleichen, die ihnen die Tragödie vorstellet. Denn in welchen Umständen kann sich wohl ein Mensch finden, der bei Erblickung eines Oedips, eines Philoktets, eines Orests nicht erkennen müßte, daß alle Übel, die er zu erdulden, gegen die, welche diese Männer erdulden müssen, gar nicht in Vergleichung kommen?" Nun, das ist wahr; diese Erklärung kann dem Dacier nicht viel Kopfbrechens gemacht haben. Er fand sie fast mit den nämlichen Worten bei einem Stoiker, der immer ein Auge auf die Apathie hatte. Ohne ihm indes einzuwenden, daß das Gefühl unsers eigenen Elendes nicht viel Mitleid neben sich duldet; daß folglich bei dem Elenden, dessen Mitleid nicht zu erregen ist, die Reinigung oder Linderung seiner Betrübnis durch das Mitleid nicht erfolgen kann: will ich ihm alles, so wie er es sagt, gelten lassen. Nur fragen muß ich: wieviel er nun damit gesagt? Ob er im geringsten mehr damit gesagt als, daß das Mitleid unsere Furcht reinige? Gewiß nicht: und das wäre doch nur kaum der vierte Teil der Forderung des Aristoteles. Denn, wenn Aristoteles behauptet, daß die Tragödie

Mitleid und Furcht errege, um Mitleid und Furcht zu reinigen: wer sieht nicht, daß dieses weit mehr sagt, als Dacier zu erklären für gut befunden? Denn nach den verschiedenen Kombinationen der hier vorkommenden Begriffe muß der, welcher den Sinn des Aristoteles ganz erschöpfen will, stückweise zeigen: 1. wie das tragische Mitleid unser Mitleid, 2. wie die tragische Furcht unsere Furcht, 3. wie das tragische Mitleid unsere Furcht, und 4. wie die tragische Furcht unser Mitleid reinigen könne und wirklich reinige. Dacier aber hat sich nur an den dritten Punkt gehalten und auch diesen nur sehr schlecht und auch diesen nur zur Hälfte erläutert. Denn, wer sich um einen richtigen und vollständigen Begriff von der Aristotelischen Reinigung der Leidenschaften bemüht hat, wird finden, daß jeder von jenen vier Punkten einen doppelten Fall in sich schließet. Da nämlich, es kurz zu sagen, diese Reinigung in nichts anders beruhet als in der *Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten*, bei jeder Tugend aber nach unserm Philosophen sich diesseits und jenseits ein Extremum findet, zwischen welchem sie inne stehet: so muß die Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremis des Mitleids zu reinigen vermögend sein, welches auch von der Furcht zu verstehen. Das tragische Mitleid muß nicht allein in Ansehung des Mitleids die Seele desjenigen reinigen, welcher zu viel Mitleid fühlet, sondern auch desjenigen, welcher zu wenig empfindet. Die tragische Furcht muß nicht allein in Ansehung der Furcht die Seele desjenigen reinigen, welcher sich ganz und gar keines Unglücks befürchtet, sondern auch desjenigen, den ein jedes Unglück, auch das entfernteste, auch das unwahrscheinlichste, in Angst setzet. Gleichfalls muß das tragische Mitleid in Ansehung der Furcht dem, was zu viel, und dem, was zu wenig, steuern; sowie hinwiederum die tragische Furcht in Ansehung des Mitleids. Dacier aber, wie gesagt, hat nur gezeigt, wie das tragische Mitleid unsere allzu große Furcht mäßige: und noch nicht einmal, wie es den gänzlichen Mangel derselben abhelfe oder sie in dem, welcher allzuwenig von ihr empfindet, zu einem heilsameren Grade erhöhe; geschweige, daß er auch das übrige sollte gezeigt haben. Die nach ihm gekommen, haben, was er unterlassen, auch im geringsten nicht ergänzet, aber wohl sonst, um nach ihrer Meinung den Nutzen der Tragödie völlig außer Streit zu setzen, Dinge dahin gezogen, die dem Gedichte überhaupt, aber keineswegs der Tragödie als Tragödie insbesondere zukommen; z. E. daß sie die Triebe der Menschlichkeit nähren und stärken, daß sie Liebe zur Tugend und Haß gegen das

Laster wirken solle usw. Lieber! welches Gedicht sollte das nicht? Soll es aber ein jedes: so kann es nicht das unterscheidende Kennzeichen der Tragödie sein; so kann es nicht das sein, was wir suchten.

(„Hamburgische Dramaturgie" 74, 75, 76, 78. Stück. Gekürzt 1769.)

Goethe.

Ein Jeder, der sich einigermaßen um die Theorie der Dichtkunst überhaupt, besonders aber der Tragödie bekümmert hat, wird sich einer Stelle des Aristoteles erinnern, welche den Auslegern viel Not machte, ohne daß sie sich über ihre Bedeutung völlig hätten verständigen können. In der näheren Bezeichnung der Tragödie nämlich scheint der große Mann von ihr zu verlangen, daß sie durch Darstellung Mitleid und Furcht erregender Handlungen und Ereignisse von den genannten Leidenschaften das Gemüt des Zuschauers reinigen solle.

Meine Gedanken und Überzeugung von gedachter Stelle glaube ich aber am besten durch eine Übersetzung derselben mitteilen zu können.

„Die Tragödie ist die Nachahmung einer bedeutenden und abgeschlossenen Handlung, die eine gewisse Ausdehnung hat, und in anmutiger Sprache vorgetragen wird, und zwar von abgesonderten Gestalten, deren jede ihre eigene Rolle spielt, und nicht erzählungsweise von einem Einzelnen, nach einem Verlauf aber von Mitleid und Furcht mit Ausgleichung solcher Leidenschaften ihr Geschäft abschließt."[1])

Durch vorstehende Übersetzung glaube ich nun die bisher dunkel geachtete Stelle ins Klare gesetzt zu sehen, und füge nur Folgendes hinzu. Wie konnte Aristoteles in seiner jederzeit auf den Gegenstand hinweisenden Art, indem er ganz eigentlich von der Konstruktion des Trauerspiels redet, an die Wirkung, und was mehr ist, an die entfernte Wirkung denken, welche eine Tragödie auf den Zuschauer

[1]) Irrig, soweit die Meinung des Aristoteles in Frage steht, aber bezeichnend für die Kunstauffassung des alten Goethe. — Über sein Verhältnis zum Tragischen vgl. die Briefstellen: an Schiller (9. 12. 97): „Ich kenne mich zwar nicht selbst genug um zu wissen, ob ich eine wahre Tragödie schreiben könnte; ich erschrecke aber bloß vor dem Unternehmen und bin beinahe überzeugt, daß ich mich durch den bloßen Versuch zerstören könnte." An Zelter: „Ich bin nicht zum tragischen Dichter geboren, da meine Natur konziliant ist. Daher kann mich der rein tragische Fall nicht interessieren, welcher eigentlich von Haus aus unversöhnlich sein muß".

vielleicht machen würde? Keineswegs! er spricht ganz klar und richtig aus: wenn sie durch einen Verlauf von Mitleid und Furcht erregenden Mitteln durchgegangen, so müsse sie mit Ausgleichung, mit Versöhnung Leidenschaften zuletzt auf dem Theater ihre Arbeit abschließen.

Er versteht unter Katharsis diese aussöhnende Abrundung, welche eigentlich von allem Drama, ja sogar von allen poetischen Werken gefordert wird. In der Tragödie geschieht sie durch eine Art Menschenopfer, es mag nun wirklich vollbracht oder, unter Einwirken einer günstigen Gottheit, durch ein Surrogat gelöst werden, wie im Falle Abrahams und Agamemnons; genug, eine Söhnung, eine Lösung ist zum Abschluß unerläßlich, wenn die Tragödie ein vollkommenes Dichtwerk sein soll. Diese Lösung aber, durch einen günstigen, gewünschten Ausgang bewirkt, nähert sich schon der Mittelgattung, wie die Rückkehr der Alceste; dagegen im Lustspiel gewöhnlich zur Entwirrung aller Verlegenheiten, welche ganz eigentlich das Geringere von Furcht und Hoffnung sind, die Heirat eintritt, die, wenn sie auch das Leben nicht abschließt, doch darin einen bedeutenden und bedenklichen Abschluß macht. Niemand will sterben, jedermann heiraten, und darin liegt der halb scherz-, halb ernsthafte Unterschied zwischen Trauer- und Lustspiel israelitischer Ästhetik.

Ferner bemerken wir, daß die Griechen ihre Trilogie zu solchem Zwecke benutzt; denn es gibt wohl keine höhere Katharsis als der Ödipus auf Colonus, wo ein halbschuldiger Verbrecher, ein Mann, der durch dämonische Konstitution, durch eine düstere Heftigkeit seines Daseins, gerade bei der Großheit seines Charakters, durch immerfort übereilte Tatausübung den ewig unerforschlichen, unbegreiflich-folgerechten Gewalten in die Hände rennt, sich selbst und die Seinigen in das tiefste, unherstellbarste Elend stürzt, und doch zuletzt noch aussöhnend ausgesöhnt, und zum Verwandten der Götter, als segnender Schutzgeist eines Landes eines eigenen Opferdienstes wert, erhoben wird.

Hierauf gründet sich nun auch die Maxime des großen Meisters, daß man den Helden der Tragödie weder ganz schuldig, noch ganz schuldfrei darstellen müsse. Im ersten Falle wäre die Katharsis bloß stoffartig, und der ermordete Bösewicht zum Bespiel schiene nur der ganz gemeinen Justiz entgangen; im zweiten Falle ist sie nicht möglich; denn dem Schicksal oder dem menschlich Einwirkenden fiele die Schuld einer allzu schweren Ungerechtigkeit zur Last.

Übrigens mag ich bei diesem Anlaß, wie bei jedem anderen, mich nicht gern polemisch benehmen; anzuführen habe ich jedoch, wie man sich mit Auslegung dieser Stelle bisher beholfen. Aristoteles nämlich hatte in der Politik ausgesprochen, daß die Musik zu sittlichen Zwecken bei der Erziehung benutzt werden könnte, indem ja durch heilige Melodien die in den Orgien erst aufgeregten Gemüter wieder besänftigt würden, und also auch wohl andere Leidenschaften dadurch könnten ins Gleichgewicht gebracht werden. Daß hier von einem analogen Falle die Rede sei, leugnen wir nicht, allein er ist nicht identisch. Die Wirkungen der Musik sind stoffartiger, wie solches Händel in seinem Alexanderfest durchgeführt hat, und wie wir auf jedem Ball sehen können, wo ein nach sittlich-galanter Polonaise aufgespielter Walzer die sämtliche Jugend zu bacchischem Wahnsinn hinreißt.

Die Musik aber so wenig als irgend eine Kunst vermag auf Moralität zu wirken, und immer ist es falsch, wenn man solche Leistungen von ihnen verlangt. Philosophie und Religion vermögen dies allein; Pietät und Pflicht müssen aufgeregt werden, und solche Erweckungen werden die Künste nur zufällig veranlassen. Was sie aber vermögen und wirken, das ist eine Milderung roher Sitten, welche aber gar bald in Weichlichkeit ausartet.

Wer nun auf dem Wege einer wahrhaft sittlichen inneren Ausbildung fortschreitet, wird empfinden und gestehen, daß Tragödien und tragische Romane den Geist keineswegs beschwichtigen, sondern das Gemüt und das, was wir das Herz nennen, in Unruhe versetzen und einem vagen, unbestimmten Zustande entgegenführen; diesen liebt die Jugend und ist daher für solche Produktionen leidenschaftlich eingenommen.

Wir kehren zu unserem Anfang zurück und wiederholen: Aristoteles spricht von der Konstruktion der Tragödie, insofern der Dichter, sie als Objekt aufstellend, etwas würdig Anziehendes, Schau- und Hörbares abgeschlossen hervorzubringen denkt.

Hat nun der Dichter an seiner Stelle seine Pflicht erfüllt, einen Knoten bedeutend geknüpft und würdig gelöst, so wird dann dasselbe in dem Geiste des Zuschauers vorgehen: die Verwicklung wird ihn verwirren, die Auflösung aufklären, er aber um nichts gebessert nach Hause gehen; er würde vielmehr wenn er asketisch aufmerksam genug wäre, sich über sich selbst verwundern, daß er ebenso leichtsinnig als hartnäckig, ebenso heftig als schwach, ebenso liebevoll wie lieblos sich wieder in seiner Wohnung findet, wie er hinausgegangen. Und so

glauben wir alles, was diesen Punkt betrifft, gesagt zu haben, wenn sich schon dieses Thema durch weitere Ausführung noch mehr ins klare setzen ließe. („Nachlese zu Aristoteles' Poetik" 1826.)

Schiller.

I.

Darstellung des Leidens — als bloßen Leidens — ist niemals Zweck der Kunst, aber als Mittel zu ihrem Zweck ist sie derselben äußerst wichtig. Der letzte Zweck der Kunst ist die Darstellung des Übersinnlichen und die tragische Kunst insbesondere bewerkstelligt dieses dadurch, daß sie uns die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustand des Affekts versinnlicht. Nur der Widerstand, den es gegen die Gewalt der Gefühle äußert, macht das freie Prinzip in uns kenntlich; der Widerstand aber kann nur nach der Stärke des Angriffs geschätzt werden. Soll sich also die Intelligenz im Menschen als eine, von der Natur unabhängige, Kraft offenbaren, so muß die Natur ihre ganze Macht erst vor unsern Augen bewiesen haben. Das Sinnenwesen muß tief und heftig leiden; Pathos muß da sein, damit das Vernunftwesen seine Unabhängigkeit kund tun und sich handelnd darstellen könne.

Man kann niemals wissen, ob die Fassung des Gemüts eine Wirkung seiner moralischen Kraft ist, wenn man nicht überzeugt worden ist, daß sie keine Wirkung der Unempfindlichkeit ist. Es ist keine Kunst, über Gefühle Meister zu werden, die nur die Oberfläche der Seele leicht und flüchtig bestreichen, aber in einem Sturm, der die ganze sinnliche Natur aufregt, seine Gemütsfreiheit zu behalten, dazu gehört ein Vermögen des Widerstandes, das über alle Naturmacht unendlich erhaben ist. Man gelangt also zur Darstellung der moralischen Freiheit nur durch die lebendigste Darstellung der leidenden Natur, und der tragische Held muß sich erst als empfindendes Wesen bei uns legitimiert haben, ehe wir ihm als Vernunftwesen huldigen, und an seine Seelenstärke glauben.

Pathos ist also die erste und unnachlaßliche Forderung an den tragischen Künstler, und es ist ihm erlaubt, die Darstellung des Leidens so weit zu treiben, als es, ohne Nachteil für seinen letzten Zweck, ohne Unterdrückung der moralischen Freiheit, geschehen kann. Er muß gleichsam seinem Helden oder seinem Leser die ganze volle Ladung des Leidens geben, weil es sonst immer problematisch bleibt,

ob sein Widerstand gegen dasselbe eine Gemütshandlung (etwas Positives) und nicht vielmehr bloß etwas Negatives und ein Mangel ist.....

Wären wir nun nichts als Sinnenwesen, die keinem andern als dem Erhaltungstriebe folgen, so würden wir im Zustand des bloßen Leidens verharren. Aber etwas ist in uns, was an den Affektionen der sinnlichen Natur keinen Teil nimmt, und dessen Tätigkeit sich nach keinen physischen Bedingungen richtet. Je nachdem nun dieses selbsttätige Prinzip (die moralische Anlage) in einem Gemüt sich entwickelt hat, wird der leidenden Natur mehr oder weniger Raum gelassen sein, und mehr oder weniger Selbsttätigkeit im Affekt übrig bleiben. In moralischen Gemütern geht das Furchtbare (der Einbildungskraft) schnell und leicht ins Erhabene über. So wie die Imagination ihre Freiheit verliert, so macht die Vernunft die ihrige geltend; und das Gemüt erweitert sich nur desto mehr nach innen, indem es nach außen Grenzen findet. Herausgeschlagen aus allen Verschanzungen, die dem Sinnenwesen einen physischen Schutz verschaffen können, werfen wir uns in die unbezwingliche Burg unsrer moralischen Freiheit, und gewinnen eben dadurch eine absolute und unendliche Sicherheit, indem wir eine bloß komparative und prekäre Schutzwehre im Feld der Erscheinung verloren geben. Aber eben darum, weil es zu diesem physischen Bedrängnis gekommen sein muß, ehe wir bei unsrer moralischen Natur Hilfe suchen, so können wir dieses hohe Freiheitsgefühl nicht anders als mit Leiden erkaufen. Die gemeine Seele bleibt bloß bei diesem Leiden stehen, und fühlt im Erhabenen des Pathos nie mehr als das Furchtbare; ein selbständiges Gemüt hingegen nimmt gerade von diesem Leiden den Übergang zum Gefühl seiner herrlichsten Kraftwirkung und weiß aus jedem Furchtbaren ein Erhabenes zu erzeugen.....

Bei allem Pathos muß also der Sinn durch Leiden, der Geist durch Freiheit interessiert sein. Fehlt es einer pathetischen Darstellung an einem Ausdruck der leidenden Natur, so ist sie ohne ästhetische Kraft, und unser Herz bleibt kalt. Fehlt es ihr an einem Ausdruck der ethischen Anlagen, so kann sie bei aller sinnlichen Kraft nie pathetisch sein, und wird unausbleiblich unsere Empfindung empören. Aus aller Freiheit des Gemüts muß immer der leidende Mensch, aus allem Leiden der Menschheit muß immer der selbständige oder der Selbständigkeit fähige Geist durchscheinen.

Auf zweierlei Weise aber kann sich die Selbständigkeit des Geistes im Zustand des Leidens offenbaren. Entweder negativ: wenn der

ethische Mensch von dem physischen das Gesetz nicht empfängt, und dem Zustand keine Kausalität für die Gesinnung gestattet wird; oder positiv; wenn der ethische Mensch dem physischen das Gesetz gibt, und die Gesinnung für den Zustand Kausalität erhält. Aus dem ersten entspringt das Erhabene der Fassung, aus dem zweiten das Erhabene der Handlung.

Ein Erhabenes der Fassung ist jeder vom Schicksal unabhängige Charakter. „Ein tapfrer Geist, im Kampf mit der Widerwärtigkeit, sagt Seneka, ist ein anziehendes Schauspiel für die Götter." Einen solchen Anblick gibt uns der römische Senat nach dem Unglück bei Kannä. Selbst Miltons Lucifer, wenn er sich in der Hölle, seinem künftigen Wohnort, zum erstenmal umsieht, durchdringt uns, dieser Seelenstärke wegen, mit einem Gefühl von Bewunderung. „Schrekken, ich grüße euch, ruft er aus, und dich unterirdische Welt und dich tiefste Hölle. Nimm auf deinen neuen Gast. Er kommt zu dir mit einem Gemüte, das weder Zeit noch Ort umgestalten soll. In seinem Gemüte wohnt er. Das wird ihm in der Hölle selbst einen Himmel erschaffen. Hier endlich sind wir frei u. s. f." Die Antwort der Medea im Trauerspiel gehört in die nämliche Klasse.

Das Erhabene der Fassung läßt sich anschauen, denn es beruht auf der Koexistenz; das Erhabene der Handlung hingegen läßt sich bloß denken, denn es beruht auf der Sukzession, und der Verstand ist nötig, um das Leiden von einem freien Entschluß abzuleiten. Daher ist nur das erste für den bildenden Künstler, weil dieser nur das Koexistente glücklich darstellen kann, der Dichter aber kann sich über beides verbreiten. Selbst wenn der bildende Künstler eine erhabene Handlung darzustellen hat, muß er sie in eine erhabene Fassung verwandeln.

Zum Erhabenen der Handlung wird erfordert, daß das Leiden eines Menschen auf seine moralische Beschaffenheit nicht nur keinen Einfluß habe, sondern vielmehr umgekehrt das Werk seines moralischen Charakters sei. Dies kann auf zweierlei Weise sein. Entweder mittelbar und nach dem Gesetz der Freiheit, wenn er aus Achtung für irgendeine Pflicht das Leiden erwählt. Die Vorstellung der Pflicht bestimmt ihn in diesem Falle als Motiv, und sein Leiden ist eine Willenshandlung. Oder unmittelbar und nach dem Gesetz der Notwendigkeit, wenn er eine übertretene Pflicht moralisch büßt. Die Vorstellung der Pflicht bestimmt ihn in diesem Falle als Macht, und sein Leiden ist bloß eine Wirkung. Ein Beispiel des ersten gibt uns Regulus, wenn er, um Wort zu halten, sich der Rachbegier

der Karthaginienser ausliefert; zu einem Beispiel des zweiten würde es uns dienen, wenn er sein Wort gebrochen und das Bewußtsein dieser Schuld ihn elend gemacht hätte. In beiden Fällen hat das Leiden einen moralischen Grund, nur mit dem Unterschied, daß er uns in dem ersten Fall seinen moralischen Charakter, in dem andern bloß seine Bestimmung dazu zeigt. In dem ersten Fall erscheint er als eine moralisch große Person, in dem zweiten bloß als ein ästhetisch großer Gegenstand. („Über das Pathetische" 1793 [1801].)

2.

Das Rührende und Erhabene kommen darin überein, daß sie Lust durch Unlust hervorbringen, daß sie uns also (da die Lust aus Zweckmäßigkeit, der Schmerz aber aus dem Gegenteil entspringt) eine Zweckmäßigkeit zu empfinden geben, die eine Zweckwidrigkeit voraussetzt.

Das Gefühl des Erhabenen besteht einerseits aus dem Gefühl unserer Ohnmacht und Begrenzung, einen Gegenstand zu umfassen, anderseits aber aus dem Gefühl unserer Übermacht, welche vor keinen Grenzen erschrickt und dasjenige sich geistig unterwirft, dem unsere sinnlichen Kräfte unterliegen. Der Gegenstand des Erhabenen widerstreitet also unserem sinnlichen Vermögen, und diese Unzweckmäßigkeit muß uns notwendig Unlust erwecken. Aber sie wird zugleich eine Veranlassung, ein anderes Vermögen in uns zu unserem Bewußtsein zu bringen, welches demjenigen, woran die Einbildungskraft erliegt, überlegen ist. Ein erhabener Gegenstand ist also eben dadurch, daß er der Sinnlichkeit widerstreitet, zweckmäßig für die Vernunft und ergötzt durch das höhere Vermögen, indem er durch das niedrige schmerzt.

Rührung in seiner strengen Bedeutung bezeichnet die gemischte Empfindung des Leidens und der Lust an dem Leiden. Rührung kann man also nur dann über eigenes Unglück empfinden, wenn der Schmerz über dasselbe gemäßigt genug ist, um der Lust Raum zu lassen, die etwa ein mitleidender Zuschauer dabei empfindet. Der Verlust eines großen Guts schlägt uns heute zu Boden, und unser Schmerz rührt den Zuschauer; in einem Jahre erinnern wir uns dieses Leidens selbst mit Rührung. Der Schwache ist jederzeit ein Raub seines Schmerzes, der Held und der Weise werden vom höchsten eigenen Unglück nur gerührt.

Rührung enthält ebenso wie das Gefühl des Erhabenen zwei Bestandteile, Schmerz und Vergnügen; also hier wie dort liegt

der Zweckmäßigkeit eine Zweckwidrigkeit zugrunde. So scheint es eine Zweckwidrigkeit in der Natur zu sein, daß der Mensch leidet, der doch nicht zum Leiden bestimmt ist, und diese Zweckwidrigkeit tut uns wehe. Aber dieses Wehetun der Zweckwidrigkeit ist zweckmäßig für unsere vernünftige Natur überhaupt und, insofern es uns zur Tätigkeit auffordert, zweckmäßig für die menschliche Gesellschaft. Wir müssen also über die Unlust selbst, welche das Zweckwidrige in uns erregt, notwendig Lust empfinden, weil jene Unlust zweckmäßig ist. Um zu bestimmen, ob bei einer Rührung die Lust oder die Unlust hervorstechen werde, kommt es darauf an, ob die Vorstellung der Zweckwidrigkeit oder die der Zweckmäßigkeit die Oberhand behält. Dies kann nun entweder von der Menge der Zwecke, die erreicht oder verletzt werden, oder von ihrem Verhältnis zu dem letzten Zwecke aller Zwecke abhängen.

Das Leiden des Tugendhaften rührt uns schmerzhafter als das Leiden des Lasterhaften, weil dort nicht nur dem allgemeinen Zweck der Menschen, glücklich zu sein, sondern auch dem besonderen, daß die Tugend glücklich mache, hier aber nur dem ersten widersprochen wird. Hingegen schmerzt uns das Glück des Bösewichts auch weit mehr als das Unglück des Tugendhaften, weil erstlich das Laster selbst und zweitens die Belohnung des Lasters eine Zweckwidrigkeit enthalten.

Außerdem ist die Tugend weit mehr geschickt, sich selbst zu belohnen, als das glückliche Laster, sich zu bestrafen; ebendeswegen wird der Rechtschaffene im Unglück weit eher der Tugend getreu bleiben, als der Lasterhafte im Glück zur Tugend umkehren.

Vorzüglich aber kommt es bei Bestimmung des Verhältnisses der Lust zu der Unlust in Rührungen darauf an, ob der verletzte Zweck den erreichten oder der erreichte den, der verletzt wird, an Wichtigkeit übertreffen. Keine Zweckmäßigkeit geht uns so nah an als die moralische, und nichts geht über die Lust, die wir über diese empfinden. Die Naturzweckmäßigkeit könnte noch immer problematisch sein, die moralische ist uns erwiesen. Sie allein gründet sich auf unsere vernünftige Natur und auf innere Notwendigkeit. Sie ist uns die nächste, die wichtigste und zugleich die erkennbarste, weil sie durch nichts von außen, sondern durch ein inneres Prinzip unserer Vernunft bestimmt wird. Sie ist das Palladium unserer Freiheit.

Diese moralische Zweckmäßigkeit wird am lebendigsten erkannt, wenn sie im Widerspruch mit anderen die Oberhand behält; nur dann erweist sich die ganze Macht des Sittengesetzes, wenn es mit allen

übrigen Naturkräften im Streit gezeigt wird und alle neben ihm ihre Gewalt über ein menschliches Herz verlieren. Unter diesen Naturkräften ist alles begriffen, was nicht moralisch ist, alles, was nicht unter der höchsten Gesetzgebung der Vernunft steht; also Empfindungen, Triebe, Affekte, Leidenschaften so gut als die physische Notwendigkeit und das Schicksal. Je furchtbarer die Gegner, desto glorreicher der Sieg; der Widerstand allein kann die Kraft sichtbar machen. Aus diesem folgt, „daß das höchste Bewußtsein unserer moralischen Natur nur in einem gewaltsamen Zustande, im Kampfe, erhalten werden kann, und daß das höchste moralische Vergnügen jederzeit vom Schmerz begleitet sein wird."

Diejenige Dichtungsart also, welche uns die moralische Lust in vorzüglichem Grade gewährt, muß sich ebendeswegen der gemischten Empfindungen bedienen und uns durch den Schmerz ergötzen. Dies tut vorzugsweise die Tragödie, und ihr Gebiet umfaßt alle möglichen Fälle, in denen irgendeine Naturzweckmäßigkeit einer moralischen oder auch eine moralische Zweckmäßigkeit der anderen, die höher ist, aufgeopfert wird.

Wie sehr die Vorstellung der moralischen Zweckmäßigkeit der Naturzweckmäßigkeit in unserem Gemüt vorgezogen werde, wird aus einzelnen Beispielen einleuchtend zu erkennen sein.

Wenn wir Hüon und Amanda an den Marterpfahl gebunden sehen, beide aus freier Wahl bereit, lieber den fürchterlichen Feuertod zu sterben, als durch Untreue gegen das Geliebte sich einen Thron zu erwerben — was macht uns wohl diesen Auftritt zum Gegenstand eines so himmlischen Vergnügens? Der Widerspruch ihres gegenwärtigen Zustands mit dem lachenden Schicksale, das sie verschmähten, die anscheinende Zweckwidrigkeit der Natur, welche Tugend mit Elend belohnt, die naturwidrige Verleugnung der Selbstliebe usf. sollten uns, da sie so eiele Vorstellungen von Zweckwidrigkeit in unsere Seele rufen, mit dem empfindlichsten Schmerz erfüllen — aber was kümmert uns die Natur mit all ihren Zwecken und Gesetzen, wenn sie durch ihre Zweckwidrigkeit eine Veranlassung wird, uns die moralische Zweckmäßigkeit in uns in ihrem vollsten Lichte zu zeigen? Die Erfahrung von der siegenden Macht des sittlichen Gesetzes, die wir bei diesem Anblick machen, ist ein so hohes, so wesentliches Gut, daß wir sogar versucht werden, uns mit dem Übel auszusöhnen, dem wir es zu verdanken haben. Übereinstimmung im Reich der Freiheit ergötzt uns unendlich mehr, als alle Widersprüche in der natürlichen Welt uns zu betrüben vermögen.

Wenn Coriolan, von der Gatten- und Kindes- und Bürgerpflicht besiegt, das schon so gut als eroberte Rom verläßt, seine Rache unterdrückt, sein Heer zurückführt und sich dem Haß eines eifersüchtigen Nebenbuhlers zum Opfer dahingibt, so begeht er offenbar eine sehr zweckwidrige Handlung; er verliert durch diesen Schritt nicht nur die Frucht aller bisherigen Siege, sondern rennt auch vorsätzlich seinem Verderben entgegen — aber wie trefflich, wie unaussprechlich groß ist es auf der anderen Seite, den gröbsten Widerspruch mit der Neigung einem Widerspruch mit dem sittlichen Gefühl kühn vorzuziehen, und auf solche Art, dem höchsten Interesse der Sinnlichkeit entgegen, gegen die Regeln der Klugheit zu verstoßen, um nur mit der höheren moralischen Pflicht übereinstimmend zu handeln! Jede Aufopferung des Lebens ist zweckwidrig, denn das Leben ist die Bedingung aller Güter; aber Aufopferung des Lebens in moralischer Absicht ist in hohem Grade zweckmäßig, denn das Leben ist nie für sich selbst, nie als Zweck, nur als Mittel zur Sittlichkeit wichtig. Tritt also ein Fall ein, wo die Hingebung des Lebens ein Mittel zur Sittlichkeit wird, so muß das Leben der Sittlichkeit nachstehen. „Es ist nicht nötig, daß ich lebe, aber es ist nötig, daß ich Rom vor dem Hunger schütze," sagt der große Pompejus, da er nach Afrika schiffen soll und seine Freunde ihm anliegen, seine Abfahrt zu verschieben, bis der Seesturm vorüber sei.

Aber das *Leiden eines Verbrechers* ist nicht weniger tragisch ergötzend als das Leiden des Tugendhaften; und doch erhalten wir hier die Vorstellung einer moralischen Zweckwidrigkeit. Der Widerspruch seiner Handlung mit dem Sittengesetz sollte uns mit Unwillen, die moralische Unvollkommenheit, die eine solche Art zu handeln voraussetzt, mit Schmerz erfüllen; wenn wir auch das Unglück der Schuldlosen nicht einmal in Anschlag brächten, die das Opfer davon werden. Hier ist keine Zufriedenheit mit der Moralität der Personen, die uns für den Schmerz zu entschädigen vermöchte, den wir über ihr Handeln und Leiden empfinden — und doch ist beides ein sehr dankbarer Gegenstand für die Kunst, bei dem wir mit hohem Wohlgefallen verweilen. Es wird nicht schwer sein, diese Erscheinung mit dem bisher Gesagten in Übereinstimmung zu zeigen.

Nicht allein der Gehorsam gegen das Sittengesetz gibt uns die Vorstellung moralischer Zweckmäßigkeit, auch der Schmerz über Verletzung desselben tut es. Die Traurigkeit, welche das Bewußtsein moralischer Unvollkommenheit erzeugt, ist zweckmäßig, weil sie

der Zufriedenheit gegenüber steht, die das moralische Rechttun begleitet. Reue, Selbstverdammung, selbst in ihrem höchsten Grad, in der Verzweiflung, sind moralisch erhaben, weil sie nimmermehr empfunden werden könnten, wenn nicht tief in der Brust des Verbrechers ein unbestechliches Gefühl für Recht und Unrecht wachte und seine Aussprüche selbst gegen das feurigste Interesse der Selbstliebe geltend machte. Reue über eine Tat entspringt aus der Vergleichung derselben mit dem Sittengesetz und ist Mißbilligung dieser Tat, weil sie dem Sittengesetz widerstreitet. Also muß im Augenblick der Reue das Sittengesetz die höchste Instanz im Gemüt eines solchen Menschen sein; es muß ihm wichtiger sein als selbst der Preis des Verbrechens, weil das Bewußtsein des beleidigten Sittengesetzes ihm den Genuß dieses Preises vergällt. Der Zustand eines Gemüts aber, in welchem das Sittengesetz für die höchste Instanz erkannt wird, ist moralisch zweckmäßig, also eine Quelle moralischer Lust. Und was kann auch erhabener sein als jene heroische Verzweiflung, die alle Güter des Lebens, die das Leben selbst in den Staub tritt, weil sie die mißbilligende Stimme ihres inneren Richters nicht ertragen und nicht übertäuben kann? Ob der Tugendhafte sein Leben freiwillig dahingibt, um dem Sittengesetze gemäß zu handeln — oder ob der Verbrecher unter dem Zwange des Gewissens sein Leben mit eigener Hand zerstört, um die Übertretung jenes Gesetzes an sich zu bestrafen, so steigt unsere Achtung für das Sittengesetz zu einem gleich hohen Grad empor; und, wenn ja noch ein Unterschied stattfände, so würde er vielmehr zum Vorteil des letzteren ausfallen, da das beglückende Bewußtsein des Rechthandelns dem Tugendhaften seine Entschließung doch einigermaßen konnte erleichtert haben und das sittliche Verdienst an einer Handlung gerade um ebensoviel abnimmt, als Neigung und Lust daran Anteil haben. Reue und Verzweiflung über ein begangenes Verbrechen zeigen uns die Macht des Sittengesetzes nur später, nicht schwächer; es sind Gemälde der erhabensten Sittlichkeit, nur in einem gewaltsamen Zustand entworfen. Ein Mensch, der wegen einer verletzten moralischen Pflicht verzweifelt, tritt ebendadurch zum Gehorsam gegen dieselbe zurück, und je furchtbarer seine Selbstverdammung sich äußert, desto mächtiger sehen wir das Sittengesetz ihm gebieten.

Aber es gibt Fälle, wo das moralische Vergnügen nur durch einen moralischen Schmerz erkauft wird, und dies geschieht, wenn eine *moralische Pflicht übertreten werden muß*, um einer *höheren* und allgemeineren desto gemäßer zu handeln. Wäre *Coriolan*, an-

statt seine eigene Vaterstadt zu belagern, vor Antium oder Corioli mit einem römischen Heere gestanden, wäre seine Mutter eine Volskierin gewesen und ihre Bitten hätten die nämliche Wirkung auf ihn gehabt, so würde dieser Sieg der Kindespflicht den entgegegesetzten Eindruck auf uns machen. Der Ehrerbietung gegen die Mutter stände dann die weit höhere bürgerliche Verbindlichkeit entgegen, welche im Kollisionsfall vor jener den Vorzug verdient. Jener Kommandant, dem die Wahl gelassen wird, entweder die Stadt zu übergeben oder seinen gefangenen Sohn vor seinen Augen durchbohrt zu sehen, wählt ohne Bedenken das letztere, weil die Pflicht gegen sein Kind der Pflicht gegen sein Vaterland billig untergeordnet ist. Es empört zwar im ersten Augenblick unser Herz, daß ein Vater dem Naturtriebe und der Vaterpflicht so widersprechend handelt, aber es reißt uns bald zu einer süßen Bewunderung hin, daß sogar ein moralischer Antrieb, und wenn er sich selbst mit der Neigung gattet, die Vernunft in ihrer Gesetzgebung nicht irremachen kann. Wenn der Korinther Timoleon einen geliebten, aber ehrsüchtigen Bruder Timophanes ermorden läßt, weil seine Meinung von patriotischer Pflicht ihn zur Vertilgung alles dessen, was die Republik in Gefahr setzt, verbindet, so sehen wir ihn zwar nicht ohne Entsetzen und Abscheu diese naturwidrige, dem moralischen Gefühl so sehr widerstreitende Handlung begehen; aber unser Abscheu löst sich bald in die höchste Achtung der heroischen Tugend auf, die ihre Aussprüche gegen jeden fremden Einfluß der Neigung behauptet und im stürmischen Widerstreit der Gefühle ebenso frei und ebenso richtig als im Zustand der höchsten Ruhe entscheidet. Wir können über republikanische Pflicht mit Timoleon ganz verschieden denken; das ändert an unserem Wohlgefallen nichts. Vielmehr sind es gerade solche Fälle, wo unser Verstand nicht auf der Seite der handelnden Person ist, aus welchen man erkennt, wie sehr wir Pflichtmäßigkeit über Zweckmäßigkeit, Einstimmung mit der Vernunft über die Einstimmung mit dem Verstand erheben.

Über keine moralische Erscheinung aber wird das Urteil der Menschen so verschieden ausfallen als gerade über diese, und der Grund dieser Verschiedenheit darf nicht weit gesucht werden. Der moralische Sinn liegt zwar in allen Menschen, aber nicht bei allen in derjenigen Stärke und Freiheit, wie er bei Beurteilung dieser Fälle vorausgesetzt werden muß. Für die meisten ist es genug, eine Handlung zu billigen, weil ihre Einstimmung mit dem Sittengesetz leicht gefaßt wird, und eine andere zu verwerfen, weil ihr Widerstreit mit diesem Gesetz in die Augen leuchtet. Aber ein heller Verstand

und eine von jeder Naturkraft, also auch von moralischen Trieben (insofern sie instinktartig wirken) unabhängige Vernunft wird erfordert, die Verhältnisse moralischer Pflichten zu dem höchsten Prinzip der Sittlichkeit richtig zu bestimmen. Daher wird die nämliche Handlung, in welcher einige wenige die höchste Zweckmäßigkeit erkennen, dem großen Haufen als ein empörender Widerspruch erscheinen, obgleich beide ein moralisches Urteil fällen; daher rührt es, daß die Rührung an solchen Handlungen nicht in der Allgemeinheit mitgeteilt werden kann, wie die Einheit der menschlichen Natur und die Notwendigkeit des moralischen Gesetzes erwarten läßt. Aber auch das wahrste und höchste Erhabene ist, wie man weiß, vielen Überspannung und Unsinn, weil das Maß der Vernunft, die das Erhabene erkennt, nicht in allen dasselbe ist. Eine kleine Seele sinkt unter der Last so großer Vorstellungen dahin oder fühlt sich peinlich über ihren moralischen Durchmesser auseinandergespannt. Sieht nicht oft genug der gemeine Haufe da die häßlichste Verwirrung wo der denkende Geist gerade die höchste Ordnung bewundert?

So viel über das Gefühl der moralischen Zweckmäßigkeit, insofern es der tragischen Rührung und unserer Lust an dem Leiden zugrunde liegt.

(„Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen" 1791.)

3.

Wir kennen aber nicht mehr als zweierlei Quellen des Vergnügens, die Befriedigung des Glückseligkeitstriebes und die Erfüllung moralischer Gesetze: eine Lust also, von der man bewiesen hat, daß sie nicht aus der ersten Quelle entsprang, muß notwendig aus der zweiten ihren Ursprung nehmen. Aus unserer moralischen Natur also quillt die Lust hervor, wodurch uns schmerzhafte Affekte in der Mitteilung entzücken und, auch sogar ursprünglich empfunden, in gewissen Fällen noch angenehm rühren.

Man hat es auf mehrere Art versucht, das Vergnügen des Mitleides zu erklären; aber die wenigsten Auflösungen konnten befriedigend ausfallen, weil man den Grund der Erscheinung lieber in begleitenden Umständen als in der Natur des Affektes selbst aufsuchte. Vielen ist das Vergnügen des Mitleids nichts anderes als das Vergnügen der Seele an ihrer Empfindsamkeit; anderen die Lust an starkbeschäftigten Kräften, an lebhafter Wirksamkeit des Begehrungsvermögens, kurz an einer Befriedigung des Tätigkeitstriebes; andere lassen sie aus der Entdeckung sittlich schöner

Charakterzüge, die der Kampf mit dem Unglück und mit der Leidenschaft sichtbar mache, entspringen. Noch immer aber bleibt unaufgelöst, warum gerade die Pein selbst, das eigentliche Leiden, bei Gegenständen des Mitleids uns am mächtigsten anzieht, da nach jenen Erklärungen ein schwächerer Grad des Leidens den angeführten Ursachen unserer Lust an der Rührung offenbar günstiger sein müßte. Die Lebhaftigkeit und Stärke der in unserer Phantasie erweckten Vorstellungen, die sittliche Vortrefflichkeit der leidenden Personen, der Rückblick des mitleidenden Subjekts auf sich selbst können die Lust an Rührungen wohl erhöhen, aber sie sind die Ursache nicht, die sie hervorbringt. Das Leiden einer schwachen Seele, der Schmerz eines Bösewichtes gewähren uns diesen Genuß freilich nicht; aber deswegen nicht, weil sie unser Mitleid nicht in dem Grade wie der leidende Held oder der kämpfende Tugendhafte erregen. Stets also kehrt die erste Frage zurück, warum eben just der Grad des Leidens den Grad der sympathetischen Lust an einer Rührung bestimme, und sie kann auf keine andere Art beantwortet werden, als daß gerade der Angriff auf unsere Sinnlichkeit die Bedingung sei, diejenige Kraft des Gemüts aufzuregen, deren Tätigkeit jenes Vergnügen an sympathetischen Leiden erzeugt.

Diese Kraft nun ist keine andere als die Vernunft, und insofern die freie Wirksamkeit derselben als absolute Selbsttätigkeit vorzugsweise den Namen der Tätigkeit verdient, insofern sich das Gemüt nur in seinem sittlichen Handeln vollkommen unabhängig und frei fühlt, insofern ist es freilich der befriedigte Trieb der Tätigkeit, von welchem unser Vergnügen an traurigen Rührungen seinen Ursprung zieht. Aber so ist es auch nicht die Menge, nicht die Lebhaftigkeit der Vorstellungen, nicht die Wirksamkeit des Begehrungsvermögens überhaupt, sondern eine bestimmte Gattung des ersteren und eine bestimmte, durch Vernunft erzeugte Wirksamkeit des letzteren, was diesem Vergnügen zugrunde liegt.

Der mitgeteilte Affekt überhaupt hat also etwas Ergötzendes für uns, weil er den Tätigkeitsbetrieb befriedigt, der traurige Affekt leistet jene Wirkung in einem höheren Grade, weil er diesen Trieb in einem höheren Grad befriedigt. Nur im Zustande seiner vollkommenen Freiheit, nur im Bewußtsein seiner vernünftigen Natur äußert das Gemüt seine höchste Tätigkeit, weil es da allein eine Kraft anwendet, die jedem Widerstand überlegen ist.

Derjenige Zustand des Gemüts also, der vorzugsweise diese Kraft zu ihrer Verkündigung bringt, diese höhere Tätigkeit weckt,

ist der zweckmäßigste für ein vernünftiges Wesen und für den Tätigkeitstrieb der befriedigendste; er muß also mit einem vorzüglichen Grade von Lust verknüpft sein. In einen solchen Zustand versetzt uns der traurige Affekt, und die Lust an demselben muß die Lust an fröhlichen Affekten in eben dem Grade übertreffen, als das sittliche Vermögen in uns über das sinnliche erhaben ist.

Was in dem ganzen System der Zwecke nur ein untergeordnetes Glied ist, darf die Kunst aus diesem Zusammenhang absondern und als Hauptzweck verfolgen.

Für die Natur mag das Vergnügen nur ein mittelbarer Zweck sein; für die Kunst ist es der höchste. Es gehört also vorzüglich zum Zweck der letzteren, das hohe Vergnügen nicht zu vernachlässigen, das in der traurigen Rührung enthalten ist. Diejenige Kunst aber, welche sich das Vergnügen des Mitleids insbesondere zum Zweck setzt, heißt die **tragische Kunst** im allgemeinsten Verstande.

(„Über die tragische Kunst“ 1791.)

4.

Nach dem, was im vorhergehenden Aufsatz über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen behauptet wurde, ist bei jeder tragischen Rührung die Vorstellung einer Zweckwidrigkeit, welche, wenn die Rührung ergötzend sein soll, jederzeit auf eine Vorstellung von höherer Zweckmäßigkeit leitet. Auf das Verhältnis dieser beiden entgegengesetzten Vorstellungen untereinander kommt es nun an, ob bei einer Rührung die Lust oder die Unlust hervorstechen soll. Ist die Vorstellung der Zweckwidrigkeit lebhafter als die des Gegenteils, oder ist der verletzte Zweck von größerer Wichtigkeit als der erfüllte, so wird jederzeit die Unlust die Oberhand behalten; es mag dieses nun objektiv von der menschlichen Gattung überhaupt oder bloß subjektiv von besonderen Individuen gelten.

Wenn die Unlust über die Ursache eines Unglücks zu stark wird, so schwächt sie unser Mitleid mit demjenigen, der es erleidet. Zwei ganz verschiedene Empfindungen können nicht zu gleicher Zeit in einem hohen Grade in dem Gemüte vorhanden sein. Der Unwille über den Urheber des Leidens wird zum herrschenden Affekt, und jedes andere Gefühl muß ihm weichen. So schwächt es jederzeit unseren Anteil, wenn sich der Unglückliche, den wir bemitleiden sollen, aus eigener unverzeihlicher Schuld in sein Verderben gestürzt hat oder sich auch aus Schwäche des Verstandes und aus Kleinmut nicht, da er es doch könnte, aus demselben zu ziehen weiß. Unserem

Anteil an dem unglücklichen, von seinen undankbaren Töchtern mißhandelten Lear schadet es nicht wenig, daß dieser kindische Alte seine Krone so leichtsinnig hingab und sein Liebe so unverständig unter seinen Töchtern verteilte. In dem Cronegkischen Trauerspiel Olint und Sophronia kann selbst das fürchterlichste Leiden, dem wir diese beiden Märtyrer des Glaubens ausgesetzt sehen, unser Mitleid und ihr erhabener Heroismus unsere Bewunderung nur schwach erregen, weil der Wahnsinn allein eine Handlung begehen kann, wie diejenige ist, wodurch Olint sich selbst und sein ganzes Volk an den Rand des Verderbens führte.

Unser Mitleid wird nicht weniger geschwächt, wenn der Urheber eines Unglücks, dessen schuldlose Opfer wir bemitleiden sollen, unsere Seele mit Abscheu erfüllt. Es wird jederzeit der höchsten Vollkommenheit seines Werkes Abbruch tun, wenn der tragische Dichter nicht ohne einen Bösewicht auskommen kann, und wenn er gezwungen ist, die Größe des Leidens von der Größe der Bosheit herzuleiten. Shakespeares Jago und Lady Macbeth, Kleopatra in der Rodogune, Franz Moor in den Räubern zeugen für diese Behauptung. Ein Dichter, der sich auf seinen wahren Vorteil versteht, wird das Unglück nicht durch einen bösen Willen, der Unglück beabsichtigt, noch viel weniger durch einen Mangel des Verstandes, sondern durch den Zwang der Umstände herbeiführen. Entspringt dasselbe nicht aus moralischen Quellen, sondern von äußerlichen Dingen, die weder Willen haben, noch einem Willen unterworfen sind, so ist das Mitleid reiner und wird zum wenigsten durch keine Vorstellung moralischer Zweckwidrigkeit geschwächt. Aber dann kann dem teilnehmenden Zuschauer das unangenehme Gefühl einer Zweckwidrigkeit in der Natur nicht erlassen werden, welche in diesem Fall allein die moralische Zweckmäßigkeit retten kann. Zu einem weit höheren Grad steigt das Mitleid, wenn sowohl der, welcher leidet, als der, welcher Leiden verursacht, Gegenstände desselben werden. Dies kann nur dann geschehen, wenn der letztere weder unseren Haß noch unsere Verachtung erregte, sondern wider seine Neigung dahin gebracht wird, Urheber des Unglücks zu werden. So ist es eine vorzügliche Schönheit in der deutschen Iphigenia, daß der taurische König, der einzige, der den Wünschen Orests und seiner Schwester im Wege steht, nie unsere Achtung verliert und uns zuletzt noch Liebe abnötigt.

Diese Gattung des Rührenden wird noch von derjenigen übertroffen, wo die Ursache des Unglücks nicht allein nicht der Moralität widersprechend, sondern sogar durch M o r a l i t ä t a l l e i n m ö g l i c h ist,

und wo das wechselseitige Leiden bloß von der Vorstellung herrührt, daß man Leiden erweckte. Von dieser Art ist die Situation Ximenens und Roderichs im Cid des Peter Corneille, unstreitig, was die Verwicklung betrifft, dem Meisterstück der tragischen Bühne. Ehrliebe und Kindespflicht bewaffnen Roderichs Hand gegen den Vater seiner Geliebten, und Tapferkeit macht ihn zum Überwinder desselben; Ehrliebe und Kindespflicht erwecken ihm in Ximenen, der Tochter des Erschlagenen, eine furchtbare Anklägerin und Verfolgerin. Beide handeln ihrer Neigung entgegen, welche vor dem Unglück des verfolgten Gegenstandes ebenso ängstlich zittert, als eifrig sie die moralische Pflicht macht, dieses Unglück herbeizurufen. Beide also gewinnen unsere höchste Achtung, weil sie auf Kosten der Neigung eine moralische Pflicht erfüllen; beide entflammen unser Mitleid aufs höchste, weil sie freiwillig und aus einem Beweggrund leiden, der sie in hohem Grade achtungswürdig macht. Hier also wird unser Mitleid so wenig durch widrige Gefühle gestört, daß es vielmehr in doppelter Flamme auflodert; bloß die Unmöglichkeit, mit der höchsten Würdigkeit zum Glücke die Idee des Unglücks zu vereinbaren, könnte unsere sympathische Lust noch durch eine Wolke des Schmerzes trüben. Wieviel auch schon dadurch gewonnen wird, daß unser Unwille über diese Zweckwidrigkeit kein moralisches Wesen betrifft, sondern an den unschädlichsten Ort, auf die Notwendigkeit abgeleitet wird, so ist eine blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal immer demütigend und kränkend für freie, sich selbst bestimmende Wesen. Dies ist es, was uns auch in den vortrefflichsten Stücken der griechischen Bühne etwas zu wünschen übrig läßt, weil in allen diesen Stücken zuletzt an die Notwendigkeit appelliert wird, und für unsere vernunftfordernde Vernunft immer ein unaufgelöster Knoten zurückbleibt. Aber auf der höchsten und letzten Stufe, welche der moralisch gebildete Mensch erklimmt, und zu welcher die rührende Kunst sich erheben kann, löst sich auch dieser, und jeder Schatten von Unlust verschwindet mit ihm. Dies geschieht, wenn selbst diese Unzufriedenheit mit dem Schicksal hinwegfällt und sich in die Ahnung oder lieber in ein deutliches Bewußtsein einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens verliert. Dann gesellt sich zu unserem Vergnügen an moralischer Übereinstimmung die erquickende Vorstellung der vollkommensten Zweckmäßigkeit im großen ganzen der Natur, und die scheinbare Verletzung derselben, welche uns in dem einzelnen Falle Schmerzen erweckte, wird bloß ein Stachel für unsere Vernunft, in allgemeinen Gesetzen eine Recht-

fertigung dieses besonderen Falles aufzusuchen und den einzelnen Mißlaut in der großen Harmonie aufzulösen. Zu dieser reinen Höhe tragischer Rührung hat sich die griechische Kunst nie erhoben, weil weder die Volksreligion noch selbst die Philosophie der Griechen ihnen so weit voranleuchtete. Der neueren Kunst, welche den Vorteil genießt, von einer geläuterten Philosophie einen reineren Stoff zu empfangen, ist es aufbehalten, auch diese höchste Forderung zu erfüllen und so die ganze moralische Würde der Kunst zu entfalten. Müssen wir Neuern wirklich darauf Verzicht tun, griechische Kunst je wiederherzustellen, da der philosophische Genius des Zeitalters und die moderne Kultur überhaupt der Poesie nicht günstig sind, so wirken sie weniger nachteilig auf die tragische Kunst, welche mehr auf dem Sittlichen ruht. Ihr allein ersetzt vielleicht unsere Kultur den Raub, den sie an der Kunst überhaupt verübte. (Ebd.)

5.

Die Tragödie wäre demnach dichterische Nachahmung einer zusammenhängenden Reihe von Begebenheiten (einer vollständigen Handlung), welche uns Menschen in einem Zustand des Leidens zeigt und zur Absicht hat, unser Mitleid zu erregen.

Sie ist erstlich — Nachahmung einer Handlung. Der Begriff der Nachahmung unterscheidet sie von den übrigen Gattungen der Dichtkunst, welche bloß erzählen oder beschreiben. In Tragödien werden die einzelnen Begebenheiten im Augenblick ihres Geschehens, als gegenwärtig, vor die Einbildungkraft oder vor die Sinne gestellt; unmittelbar, ohne Einmischung eines dritten. Die Epopöe, der Roman, die einfache Erzählung rücken die Handlung, schon ihrer Form nach, in die Ferne, weil sie zwischen den Leser und die handelnden Personen den Erzähler einschieben. Das Entfernte, das Vergangene schwächt aber, wie bekannt ist, den Eindruck und den teilnehmenden Affekt; das Gegenwärtige verstärkt ihn. Alle erzählenden Formen machen das Gegenwärtige zum Vergangenen; alle dramatischen machen das Vergangene gegenwärtig.

Die Tragödie ist zweitens Nachahmung einer Reihe von Begebenheiten, einer Handlung. Nicht bloß die Empfindungen und Affekte der tragischen Personen, sondern die Begebenheiten, aus denen sie entsprangen und auf deren Veranlassung sie sich äußern, stellt sie nachahmend dar; dies unterscheidet sie von den lyrischen Dichtungsarten, welche zwar ebenfalls gewisse Zustände des Gemüts

poetisch nachahmen, aber nicht Handlungen. Eine Elegie, ein Lied, eine Ode können uns die gegenwärtige, durch besondere Umstände bedingte Gemütsbeschaffenheit des Dichters (sei es in seiner eigenen Person oder in idealischer) nachahmend vor Augen stellen, und insofern sind sie zwar unter dem Begriff der Tragödie mit enthalten, aber sie machen ihn noch nicht aus, weil sie sich bloß auf Darstellungen von Gefühlen einschränken. Noch wesentlichere Unterschiede liegen in dem verschiedenen Zweck dieser Dichtungsarten.

Die Tragödie ist drittens Nachahmung einer vollständigen Handlung. Ein einzelnes Ereignis, wie tragisch es auch sein mag, gibt noch keine Tragödie. Mehrere als Ursache und Wirkung ineinander begründete Begebenheiten müssen sich miteinander zweckmäßig zu einem Ganzen verbinden, wenn die Wahrheit, d. i. die Übereinstimmung eines vorgestellten Affekts, Charakters u. dgl. mit der Natur unserer Seele, auf welche allein sich unsere Teilnahme gründet, erkannt werden soll. Wenn wir es nicht fühlen, daß wir selbst bei gleichen Umständen ebenso würden gelitten und ebenso gehandelt haben, so wird unser Mitleid nie erwachen. Es kommt also darauf an, daß wir die vorgestellte Handlung in ihrem ganzen Zusammenhang verfolgen, daß wir sie aus der Seele ihres Urhebers durch eine natürliche Gradation unter Mitwirkung äußerer Umstände hervorfließen sehen. So entsteht und wächst und vollendet sich vor unseren Augen die Neugier des Ödipus, die Eifersucht des Othello. So kann auch allein der große Abstand ausgefüllt werden, der sich zwischen dem Frieden einer schuldlosen Seele und den Gewissensqualen eines Verbrechers, zwischen der stolzen Sicherheit eines Glücklichen und seinem schrecklichen Untergang, kurz, der sich zwischen der ruhigen Gemütsstimmung des Lesers am Anfang und der heftigen Aufregung seiner Empfindungen am Ende der Handlung findet.

Eine Reihe mehrerer zusammenhängender Vorfälle wird erfordert, einen Wechsel der Gemütsbewegungen in uns zu erregen, der die Aufmerksamkeit spannt, der jedes Vermögen unseres Geistes aufbietet, den ermattenden Tätigkeitstrieb ermuntert und durch die verzögerte Befriedigung ihn nur desto heftiger entflammt. Gegen die Leiden der Sinnlichkeit findet das Gemüt nirgends als in der Sittlichkeit Hilfe. Diese also desto dringender aufzufordern, muß der tragische Künstler die Martern der Sinnlichkeit verlängern; aber auch dieser muß er Befriedigung zeigen, um jener den Sieg desto schwerer und rühmlicher zu machen. Beides ist nur durch eine Reihe von Handlungen möglich, die mit weiser Wahl zu dieser Absicht verbunden sind.

Die Tragödie ist viertens poetische Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung, und dadurch wird sie der historischen entgegengesetzt. Das letztere würde sie sein, wenn sie einen historischen Zweck verfolgte, wenn sie darauf ausginge, von geschehenen Dingen und von der Art ihres Geschehens zu unterrichten. In diesem Falle müßte sie sich streng an historische Richtigkeit halten, weil sie einzig nur durch treue Darstellung des wirklich Geschehenen ihre Absicht erreichte. Aber die Tragödie hat einen poetischen Zweck, d. i. sie stellt eine Handlung dar, um zu rühren und durch Rührung zu ergötzen. Behandelt sie also einen gegebenen Stoff nach diesem ihrem Zwecke, so wird sie ebendadurch in der Nachahmung frei; sie erhält Macht, ja Verbindlichkeit, die historische Wahrheit den Gesetzen der Dichtkunst unterzuordnen und den gegebenen Stoff nach ihrem Bedürfnisse zu bearbeiten. Da sie aber ihren Zweck, die Rührung, nur unter der Bedingung der höchsten Übereinstimmung mit den Gesetzen der Natur zu erreichen imstande ist, so steht sie, ihrer historischen Freiheit unbeschadet, unter dem strengen Gesetz der Naturwahrheit, welche man im Gegensatz von der historischen die poetische Wahrheit nennt. So läßt sich begreifen, wie bei strenger Beobachtung der historischen Wahrheit nicht selten die poetische leiden, und umgekehrt bei grober Verletzung der historischen die poetische nur um so mehr gewinnen kann. Da der tragische Dichter, sowie überhaupt jeder Dichter, nur unter dem Gesetz der poetischen Wahrheit steht, so kann die gewissenhafteste Beobachtung der historischen ihn nie von seiner Dichterpflicht lossprechen, nie einer Übertretung der poetischen Wahrheit, nie einem Mangel des Interesses zur Entschuldigung gereichen. Es verrät daher sehr beschränkte Begriffe von der tragischen Kunst, ja von der Dichtkunst überhaupt, den Tragödiendichter vor das Tribunal der Geschichte zu ziehen und Unterricht von demjenigen zu fordern, der sich schon vermöge seines Namens bloß zur Rührung und Ergötzung verbindlich macht. Sogar dann, wenn sich der Dichter selbst durch eine ängstliche Unterwürfigkeit gegen historische Wahrheit seines Künstlervorrechts begeben und der Geschichte eine Gerichtsbarkeit über sein Produkt stillschweigend eingeräumt haben sollte, fordert die Kunst ihn mit allem Rechte vor ihren Richterstuhl, und ein Tod Hermanns, eine Minona, ein Fust von Stromberg würden, wenn sie hier die Prüfung nicht aushielten, bei noch so pünktlicher Befolgung des Costumes, des Volks- und des Zeitcharakters mittelmäßige Tragödien heißen.

Die Tragödie ist fünftens Nachahmung einer Handlung, welche uns Menschen im Zustand des Leidens zeigt. Der Ausdruck „Menschen" ist hier nichts weniger als müßig und dient dazu, die Grenzen genau zu bezeichnen, in welche die Tragödie in der Wahl ihrer Gegenstände eingeschränkt ist. Nur das Leiden sinnlich-moralischer Wesen, dergleichen wir selbst sind, kann unser Mitleid erwecken. Wesen also, die sich von aller Sittlichkeit lossprechen, wie sich der Aberglaube des Volks oder die Einbildungskraft der Dichter die bösen Dämonen malt, und Menschen, welche ihnen gleichen, — Wesen ferner, die von dem Zwange der Sinnlichkeit befreit sind, wie wir uns die reinen Intelligenzen denken, und Menschen, die sich in höherem Grade, als die menschliche Schwachheit erlaubt, diesem Zwange entzogen haben, sind gleich untauglich für die Tragödie. Überhaupt bestimmt schon der Begriff des Leidens, und eines Leidens, an dem wir teilnehmen sollen, daß nur Menschen im vollen Sinne dieses Wortes der Gegenstand desselben sein können. Eine reine Intelligenz kann nicht leiden, und ein menschliches Subjekt, das sich dieser reinen Intelligenz in ungewöhnlichem Grade nähert, kann, weil es in seiner sittlichen Natur einen zu schnellen Schutz gegen die Leiden einer schwachen Sinnlichkeit findet, nie einen großen Grad von Pathos erwecken. Ein durchaus sinnliches Subjekt ohne Sittlichkeit und solche, die sich ihm nähern, sind zwar des fürchterlichsten Grades von Leiden fähig, weil ihre Sinnlichkeit in überwiegendem Grade wirkt, aber, von keinem sittlichen Gefühl aufgerichtet, werden sie diesem Schmerz zum Raube — und von einem Leiden, von einem durchaus hilfslosen Leiden, von einer absoluten Untätigkeit der Vernunft wenden wir uns mit Unwillen und Abscheu hinweg. Der tragische Dichter gibt also mit Recht den gemischten Charakteren den Vorzug, und das Ideal seines Helden liegt in gleicher Entfernung zwischen dem ganz Verwerflichen und dem Vollkommenen.

Die Tragödie endlich vereinigt alle diese Eigenschaften, um den mitleidigen Affekt zu erregen. Mehrere von den Anstalten, welche der tragische Dichter macht, ließen sich ganz füglich zu einem anderen Zweck, z. B. einem moralischen, einem historischen u. a. benutzen; daß er aber gerade diesen und keinen anderen sich vorsetzt, befreit ihn von allen Forderungen, die mit diesem Zweck nicht zusammenhängen, verpflichtet ihn aber auch zugleich, bei jeder besonderen Anwendung der bisher aufgestellten Regeln sich nach diesem letzten Zwecke zu richten

Der letzte Grund, auf den sich alle Regeln für eine bestimmte Dichtungsart beziehen, heißt der Zweck dieser Dichtungsart; die

Verbindung der Mittel, wodurch eine Dichtungsart ihren Zweck erreicht, heißt ihre Form. Zweck und Form stehen also miteinander in dem genauesten Verhältnis. Diese wird durch jenen bestimmt und als notwendig vorgeschrieben, und der erfüllte Zweck wird das Resultat der glücklich beobachteten Form sein.

Da jede Dichtungsart einen ihr eigentümlichen Zweck verfolgt, so wird sie sich ebendeswegen durch eine eigentümliche Form von den übrigen unterscheiden, denn die Form ist das Mittel, durch welches sie ihren Zweck erreicht. Eben das, was sie ausschließend vor den übrigen leistet, muß sie vermöge derjenigen Beschaffenheit leisten, die sie vor den übrigen ausschließend besitzt. Der Zweck der Tragödie ist: Rührung; ihre Form: Nachahmung einer zum Leiden führenden Handlung. Mehrere Dichtungsarten können mit der Tragödie einerlei Handlung zu ihrem Gegenstand haben. Mehrere Dichtungsarten können den Zweck der Tragödie, die Rührung, wenn gleich nicht als Hauptzweck, verfolgen. Das Unterscheidende der letzteren besteht also im Verhältnis der Form zu dem Zwecke, d. i. in der Art und Weise, wie sie ihren Gegenstand in Rücksicht auf ihren Zweck behandelt, wenn sie ihren Zweck durch ihren Gegenstand erreicht.

Wenn der Zweck der Tragödie ist, den mitleidigen Affekt zu erregen, ihre Form aber das Mittel ist, durch welches sie diesen Zweck erreicht, so muß Nachahmung einer rührenden Handlung der Inbegriff aller Bedingungen sein, unter welchen der mitleidige Affekt am stärksten erregt wird. Die Form der Tragödie ist also die günstigste, um den mitleidigen Affekt zu erregen.

Das Produkt einer Dichtungsart ist vollkommen, in welchem die eigentümliche Form dieser Dichtungsart zu Erreichung ihres Zweckes am besten benutzt worden ist. Eine Tragödie also ist vollkommen, in welcher die tragische Form, nämlich die Nachahmung einer rührenden Handlung, am besten benutzt worden ist, den mitleidigen Affekt zu erregen. Diejenige Tragödie würde also die vollkommenste sein, in welcher das erregte Mitleid weniger Wirkung des Stoffs als der am besten benutzten tragischen Form ist. Diese mag für das Ideal der Tragödie gelten.

Viele Trauerspiele, sonst voll hoher poetischer Schönheit, sind dramatisch tadelhaft, weil sie den Zweck der Tragödie nicht durch die beste Benutzung der tragischen Form zu erreichen suchen; andere sind es, weil sie durch die tragische Form einen anderen Zweck als den der Tragödie erreichen. Nicht wenige unserer beliebtesten Stücke rühren uns einzig des Stoffes wegen, und wir sind großmütig oder

unaufmerksam genug, diese Eigenschaft der Materie dem ungeschickten Künstler als Verdienst anzurechnen. Bei anderen scheinen wir uns der Absicht gar nicht zu erinnern, in welcher uns der Dichter im Schauspielhause versammelt hat, und, zufrieden durch glänzende Spiele der Einbildungskraft und des Witzes angenehm unterhalten zu sein, bemerken wir nicht einmal, daß wir ihn mit kaltem Herzen verlassen. Soll die ehrwürdige Kunst (denn das ist sie, die zu dem göttlichen Teil unseres Wesens spricht) ihre Sache durch solche Kämpfer vor solchen Kampfrichtern führen? — Die Genügsamkeit des Publikums ist nur ermunternd für die Mittelmäßigkeit, aber beschimpfend und abschreckend für das Genie. (Ebd.)

6.

Das höchste Ideal, wonach wir ringen, ist, mit der physischen Welt, als der Bewahrerin unserer Glückseligkeit, in gutem Vernehmen zu bleiben, ohne darum genötigt zu sein, mit der moralischen zu brechen, die unsere Würde bestimmt. Nun geht es aber bekanntermaßen nicht immer an, beiden Herren zu dienen, und wenn auch (ein fast unmöglicher Fall) die Pflicht mit dem Bedürfnisse nie in Streit geraten sollte, so geht doch die Naturnotwendigkeit keinen Vertrag mit dem Menschen ein, und weder seine Kraft noch seine Geschicklichkeit kann ihn gegen die Tücke der Verhängnisse sicherstellen. Wohl ihm also, wenn er gelernt hat, zu ertragen, was er nicht ändern kann, und preiszugeben mit Würde, was er nicht retten kann! Fälle können eintreten, wo das Schicksal alle Außenwerke ersteigt, auf die er seine Sicherheit gründete, und ihm nichts weiter übrig bleibt, als sich in die heilige Freiheit der Geister zu flüchten; wo es kein anderes Mittel gibt, den Lebenstrieb zu beruhigen, als es zu wollen, und kein anderes Mittel, der Macht der Natur zu widerstehen, als ihr zuvorzukommen und durch eine freie Aufhebung alles sinnlichen Interesses, ehe noch eine physische Macht es tut, sich moralisch zu entleiben.

Dazu nun stärken ihn erhabene Rührungen und ein öfterer Umgang mit der zerstörenden Natur sowohl da, wo sie ihm ihre verderbliche Macht bloß von ferne zeigt, als wo sie sie wirklich gegen seine Mitmenschen äußert. Das Pathetische ist ein künstliches Unglück, und wie das wahre Unglück setzt es uns in unmittelbaren Verkehr mit dem Geistergesetz, das in unserm Busen gebietet. Aber das wahre Unglück wählt seinen Mann und seine Zeit nicht immer gut; es überrascht uns oft wehrlos, und was noch immer schlimmer

ist, es macht uns oft wehrlos. Das künstliche Unglück des Pathetischen hingegen findet uns in voller Rüstung, und weil es bloß eingebildet ist, so gewinnt das selbständige Prinzipium in unserem Gemüte Raum, seine absolute Independenz zu behaupten. Je öfter nun der Geist diesen Akt von Selbständigkeit erneuert, desto mehr wird ihm derselbe zur Fertigkeit, einen desto größeren Vorsprung gewinnt er vor dem sinnlichen Trieb, daß er endlich auch dann, wenn aus dem eingebildeten und künstlichen Unglück ein ernsthaftes wird, imstande ist, es als ein künstliches zu behandeln und — der höchste Schwung der Menschennatur! — das wirkliche Leiden in eine erhabene Rührung aufzulösen. Das Pathetische, kann man daher sagen, ist eine Inokulation (Einimpfung) des unvermeidlichen Schicksals, wodurch es seiner Bösartigkeit beraubt und der Angriff desselben auf die starke Seite des Menschen hingeleitet wird.

Also hinweg mit der falsch verstandenen Schonung und dem schlaffen verzärtelten Geschmack, der über das ernste Angesicht der Notwendigkeit einen Schleier wirft und, um sich bei den Sinnen in Gunst zu setzen, eine Harmonie zwischen dem Wohlsein und Wohlverhalten lügt, wovon sich in der wirklichen Welt keine Spuren zeigen! Stirne gegen Stirn zeige sich uns das böse Verhängnis. Nicht in der Unwissenheit der uns umlagernden Gefahren — denn diese muß doch endlich aufhören —, nur in der Bekanntschaft mit denselben ist Heil für uns. Zu dieser Bekanntschaft nun verhilft uns das furchtbar herrliche Schauspiel der alles zerstörenden und wieder erschaffenden und wieder zerstörenden Veränderung, des bald langsam untergrabenden, bald schnell überfallenden Verderbens, verhelfen uns die pathetischen Gemälde der mit dem Schicksal ringenden Menschheit, der unaufhaltsamen Flucht des Glücks, der betrogenen Sicherheit, der triumphierenden Ungerechtigkeit und der unterliegenden Unschuld, welche die Geschichte in reichem Maße aufstellt und die tragische Kunst nachahmend vor unsere Augen bringt. Denn wo wäre derjenige, der bei einer nicht ganz verwahrlosten moralischen Anlage von dem hartnäckigen und doch vergeblichen Kampf des Mithridat, von dem Untergang der Städte Syrakus und Karthago lesen und bei solchen Szenen verweilen kann, ohne dem ernsten Gesetz der Notwendigkeit mit einem Schauer zu huldigen, seinen Begierden augenblicklich den Zügel anzuhalten und, ergriffen von dieser ewigen Untreue alles Sinnlichen, nach dem Beharrlichen in seinem Busen zu greifen? Die Fähigkeit, das Erhabene zu empfinden, ist also eine der herrlichsten Anlagen in der Menschennatur, die sowohl wegen

ihres Ursprungs aus dem selbständigen Denk- und Willensvermögen unsere Achtung, als wegen ihres Einflusses auf den moralischen Menschen die vollkommenste Entwicklung verdient. Das Schöne macht sich bloß verdient um den Menschen, das Erhabene um den reinen Dämon in ihm; und weil es einmal unsere Bestimmung ist, auch bei allen sinnlichen Schranken uns nach dem Gesetzbuch reiner Geister zu richten, so muß das Erhabene zu dem Schönen hinzukommen, um die ästhetische Erziehung zu einem vollständigen Ganzen zu machen und die Empfindungsfähigkeit des menschlichen Herzens nach dem ganzen Umfang unsrer Bestimmung, und also auch über die Sinnenwelt hinaus, zu erweitern.

(„Über das Erhabene" 1795? 1801 gedruckt.)

Friedrich Schlegel.

Nichts kann die Künstlichkeit der modernen ästhetischen Bildung besser erläutern und bestätigen, als das große Übergewicht des Individuellen, Charakteristischen und Philosophischen in der ganzen Masse der modernen Poesie. Die vielen und trefflichen Kunstwerke, deren Zweck ein philosophisches Interesse ist, bilden nicht etwa bloß eine unbedeutende Nebenart der schönen Poesie, sondern eine ganz eigne große Hauptgattung, welche sich wieder in zwei Unterarten spaltet. Es gibt eine selbsttätige Darstellung einzelner und allgemeiner, bedingter und unbedingter Erkenntnisse, welche von schöner Kunst eben so verschieden ist, als von Wissenschaft und Geschichte. Das Häßliche ist ihr oft in ihrer Vollendung unentbehrlich, und auch das Schöne gebraucht sie eigentlich nur als Mittel zu ihrem bestimmten philosophischen Zweck. Überhaupt hat man bisher das Gebiet der darstellenden Kunst zu eng beschränkt, das der schönen Kunst hingegen zu weit ausgedehnt. Der spezifische Charakter der schönen Kunst ist freies Spiel ohne bestimmten Zweck; der der darstellenden Kunst überhaupt die Idealität der Darstellung. Idealisch aber ist eine Darstellung (mag ihr Organ nun Bezeichnung oder Nachahmung sein) in welcher der dargestellte Stoff nach den Gesetzen des darstellenden Geistes gewählt und geordnet, womöglich auch gebildet wird. Wenn es vergönnt ist, alle diejenigen „Künstler" zu nennen, deren Medium idealische Darstellung, deren Ziel aber unbedingt ist: so gibt es drei spezifisch verschiedene Klassen von Künstlern, je nachdem ihr Ziel das Gute, das Schöne oder das Wahre ist. Es gibt Erkenntnisse, welche durch historische Nachahmung wie durch intellek-

tuelle Bezeichnung durchaus nicht mitgeteilt, welche nur dargestellt werden können; individuelle idealische Anschauungen, als Beispiele und Belege zu Begriffen und Ideen. Auf der andern Seite gibt es auch Kunstwerke, idealische Darstellungen, welche offenbar keinen andern Zweck haben, als Erkenntnisse. Ich nenne die idealische Poesie, deren Ziel das philosophisch Interessante ist, didaktische Poesie. Werke, deren Stoff didaktisch, deren Zweck aber ästhetisch, oder Werke, deren Stoff und Zweck didaktisch, deren äußere Form aber poetisch ist, sollte man durchaus nicht so benennen: denn nie kann die individuelle Beschaffenheit des Stoffs ein hinreichendes Prinzip zu einer gültigen ästhetischen Klassifikation sein. Die Tendenz der meisten, trefflichsten und berühmtesten modernen Gedichte ist philosophisch. Ja die moderne Poesie scheint hier eine gewisse Vollendung, ein Höchstes in ihrer Art erreicht zu haben. Die didaktische Klasse ist ihr Stolz und ihre Zierde; sie ist ihr originellstes Produkt, weder aus verkehrter Nachahmung noch aus irriger Lehre erkünstelt; sondern aus den verborgenen Tiefen ihrer ursprünglichen Kraft erzeugt.

Was war natürlicher, als daß das lenkende Prinzipium auch das gesetzgebende? daß das philosophisch Interessante letzter Zweck der Poesie ward? Der isolierende Verstand fängt damit an, daß er das Ganze der Natur trennt und vereinzelt. Unter seiner Leitung geht daher die durchgängige Richtung der Kunst auf treue Nachahmung des einzelnen. Bei höherer intellektueller Bildung wurde also natürlich das Ziel der modernen Poesie originelle und interessante Individualität. Die nackte Nachahmung des einzelnen ist aber eine bloße Kopistengeschicklichkeit, und keine freie Kunst. Nur durch eine idealistische Stellung wird die Charakteristik eines Individuums zum philosophischen Kunstwerk. Durch diese Anordnung muß das Gesetz des Ganzen aus der Masse klar hervortreten, und sich dem Auge leicht darbieten; der Sinn, Geist, innere Zusammenhang des dargestellten Wesens muß aus ihm selbst hervorleuchten. Auch die charakteristische Poesie kann und soll daher im einzelnen das Allgemeine darstellen; nur ist dieses Allgemeine (das Ziel des Ganzen und das Prinzip der Anordnung der Masse) nicht ästhetisch, sondern didaktisch. Aber selbst die reichhaltigste philosophische Charakteristik ist doch nur eine einzelne Merkwürdigkeit für den Verstand, eine bedingte Erkenntnis, das Stück eines Ganzen, welches die strebende Vernunft nicht befriedigt. Der Instinkt der Vernunft strebt stets nach in sich selbst vollendeter Vollständigkeit

und schreitet unaufhörlich vom Bedingten zum Unbedingten fort. Das Bedürfnis des Unbedingten und der Vollständigkeit ist der Ursprung und Grund der zweiten Art der didaktischen Gattung. Dies ist die eigentliche philosophische Poesie, welche nicht nur den Verstand, sondern auch die Vernunft interessiert. Ihre eigene natürliche Entwicklung und Fortschreitung führt die charakteristische Poesie zur philosophischen Tragödie, dem vollkommenen Gegensatze der ästhetischen Tragödie. Diese ist die Vollendung der schönen Poesie, besteht aus lauter lyrischen Elementen, und ihr endliches Resultat ist die höchste Harmonie. Jene ist das höchste Kunstwerk der didaktischen Poesie, besteht aus lauter charakteristischen Elementen, und ihr endliches Resultat ist die höchste Disharmonie. Ihre Katastrophe ist tragisch; nicht so ihre ganze Masse: denn die durchgängige Reinheit des Tragischen (eine notwendige Bedingung der ästhetischen Tragödie) würde der Wahrheit der charakteristischen und philosophischen Kunst Abbruch tun.

Es ist hier nicht der Ort, die noch völlig unbekannte Theorie der philosophischen Tragödie umständlich zu entwickeln. Doch sei es vergönnt, den aufgestellten Begriff dieser Dichtart, welche an sich ein so interessantes Phänomen, und außerdem eins der wichtigsten Dokumente für die Charakteristik der modernen Poesie ist, durch ein einziges Beispiel zu erläutern, welches an Gehalt und vollendetem Zusammenhang des Ganzen bis jetzt das trefflichste seiner Art ist. — Man verkennt den Hamlet oft so sehr, daß man ihn stückweise lobt. Eine ziemlich inkonsequente Toleranz, wenn das Ganze wirklich so unzusammenhängend, so sinnlos ist, als man stillschweigend voraussetzt! Überhaupt ist in Shakespeares Dramen der Zusammenhang selbst zwar so einfach und klar, daß er offnen und unbefangenen Sinnen sichtbar und von selbst einleuchtet. Der Grund des Zusammenhanges aber liegt oft so tief verborgen, die unsichtbaren Bande, die Beziehungen sind so fein, daß auch die scharfsinnigste kritische Analyse mißglücken muß, wenn es an Takt fehlt, wenn man falsche Erwartungen mitbringt, oder von irrigen Grundsätzen ausgeht. Im Hamlet entwickeln sich alle einzelnen Teile notwendig aus einem gemeinschaftlichen Mittelpunkt, und wirken wiederum auf ihn zurück. Nichts ist fremd, überflüssig, oder zufällig in diesem Meisterstück künstlerischer Weisheit. Der Mittelpunkt des Ganzen liegt im Charakter des Helden. Durch eine wunderbare Situation wird alle Stärke seiner edeln Natur in den Verstand zusammengedrängt, die tätige Kraft aber ganz vernichtet. Sein Gemüt trennt sich, wie

auf der Folterbank nach entgegengesetzten Richtungen auseinandergerissen; es zerfällt und geht unter im Überfluß von müßigem Verstand, der ihn selbst noch peinlicher drückt, als alle die ihm nahen. Es gibt vielleicht keine vollkommenere Darstellung der unauflöslichen Disharmonie, welche der eigentliche Gegenstand der philosophischen Tragödie ist, als ein so grenzenloses Mißverhältnis der denkenden und der tätigen Kraft, wie in Hamlets Charakter. Der Totaleindruck dieser Tragödie ist ein Maximum der Verzweiflung. Alle Eindrücke, welche einzeln groß und wichtig schienen, verschwinden als trivial vor dem, was hier als das letzte, einzige Resultat alles Seins und Denkens erscheint: vor der ewigen kolossalen Dissonanz, welche die Menschheit und das Schicksal unendlich trennt. („Über das Studium der griechischen Poesie 1796.)

August Wilhelm Schlegel.

1.

Dem Menschen allein, unter allen Geschöpfen, die wir kennen, ist der Rückblick auf die Vergangenheit und die Aussicht in die Zukunft gegönnt, und er hat dieses Recht teuer zu erkaufen. Ernst, im weitesten Sinne genommen, ist die Richtung der Seelenkräfte auf einen Zweck. Allein sobald wir uns Rechenschaft von unserm eigenen Tun geben, nötigt uns die Vernunft, diesen Zweck wieder auf höhere, und so endlich auf den höchsten allgemeinen Zweck unseres Daseins zu beziehen: und hier bricht sich die unserem Wesen innewohnende Forderung des Unendlichen an den Schranken der Endlichkeit, worin wir befangen sind. Alles, was wir schaffen und wirken, ist vergänglich und nichtig; überall steht der Tod im Hintergrunde, dem jeder gut oder übel verwendete Augenblick uns entgegenführt; im glücklichsten Falle, wenn der Mensch ohne Unfälle das natürliche Lebensziel erreicht, steht ihm doch bevor, alles, was ihm hier wert war, verlassen zu müssen, oder davon verlassen zu werdem. Es gibt kein Band der Liebe ohne Trennung, keinen Genuß ohne Bedauern seines Verlustes. Wenn wir aber die Beziehungen unseres Daseins bis an die äußerste Grenze der Möglichkeiten überschauen, wenn wir dessen ganze Abhängigkeit von einer unübersehlichen Verkettung der Ursachen und Wirkungen erwägen: wie wir schwach und hilflos gegen den Andrang unermeßlicher Naturkräfte und streitender Begierden an die Küste einer unbekannten Welt ausgeworfen

werden, gleichsam bei der Geburt schon schiffbrüchig; wie wir allen Irrtümern, allen Täuschungen ausgesetzt sind, deren jede verderblich werden kann; wie jeder Augenblick im Namen der heiligsten Pflichten die Aufopferung der süßesten Neigungen von uns fordern, und durch einen plötzlichen Schlag uns alles Schwer-Erworbene rauben kann; wie mit jeder Erweiterung des Besitzes die Gefahr des Verlustes steigt, und wir den Tücken des feindseligen Zufalls nur um so mehr Blößen darbieten: dann muß jedes nicht dem Gefühl verschlossene Gemüt von einer unaussprechlichen Wehmut befallen werden, gegen die es keine andere Schutzwehr gibt, als das Bewußtsein eines über das Irdische hinausgehenden Berufs. Dies ist die tragische Stimmung; und wenn die Betrachtung des Möglichen als lebendige Wirklichkeit aus dem Geiste heraustritt, wenn jene Stimmung die auffallendsten Beispiele von gewaltsamen Umwälzungen menschlicher Schicksale, vom Unterliegen des Willens dabei oder bewiesener Seelenstärke, in der Darstellung durchdringt und beseelt: dann entsteht tragische Poesie; hieraus erhellet schon zum Teil, wie diese in unserer Natur gegründet ist, und bis auf einen gewissen Grad wäre die Frage beantwortet, wie wir so traurige Darstellungen lieben, ja etwas Tröstliches und Erhebendes darin finden können. Jene Stimmung kommt nämlich bei tiefem Gefühl unvermeidlich vor, und von Dissonanzen dieses Innern, welche die Poesie nicht wegräumen kann, soll sie wenigstens eine idealische Auflösung darzubieten versuchen.

2.

Innere Freiheit und äußere Notwendigkeit, dies sind die Pole der tragischen Welt. Jede dieser Ideen wird erst durch den Gegensatz der andern zur vollen Erscheinung gebracht. Da das Gefühl innerer Selbstbestimmung den Menschen über die unumschränkte Herrschaft des Triebes, des angeborenen Instinkts erhebt, ihn mit einem Worte von der Vormundschaft der Natur losspricht, so kann auch die Notwendigkeit, welche er neben ihr anerkennen soll, keine bloße Natur-Notwendigkeit sein, sondern sie muß jenseits der sinnlichen Welt im Abgrunde des Unendlichen liegen; folglich stellt sie sich als die unergründliche Macht des Schicksals dar. Deshalb geht sie auch über die Götterwelt hinaus: Denn die griechischen Götter sind bloße Naturmächte; und wiewohl unermeßlich viel höher als der sterbliche Mensch, stehen sie doch dem Unendlichen gegen-

über auf der gleichen Stufe mit ihm. Dies bestimmt die ganz verschiedene Art, wie sie von Homer und den Tragikern eingeführt werden. Dort erscheinen sie mit zufälliger Willkür, und können dem epischen Gedichte nichts Höheres erteilen, als den Reiz des Wunderbaren. In der Tragödie hingegen treten sie auf, entweder als Diener des Schicksals und vermittelnde Ausführer seiner Beschlüsse; oder die Götter bewähren sich selbst erst durch freies Handeln als göttlich, und sind in ähnlichen Kämpfen, wie der Mensch, mit dem Verhängnis begriffen.

Dies ist das Wesen des Tragischen im Sinne der Alten. Wir sind gewohnt, alle entsetzlichen oder jammervollen Begebenheiten tragisch zu nennen, und es ist gewiß, daß die Tragödie dergleichen vorzugsweise wählt, wiewohl keineswegs ein trauriger Ausgang unumgänglich nötig ist, und mehrere alte Tragödien, z. B. die Eumeniden, der Philoktetes, gewissermaßen auch der Ödipus zu Kolonus, so viele Stücke des Euripides nicht zu erwähnen, fröhlich und aufheiternd endigen.

Warum aber wählt die Tragödie Gegenstände, welche den Wünschen und Bedürfnissen unserer sinnlichen Natur so furchtbar widersprechen? Diese schon oben berührte Frage ist häufig aufgeworfen und meistens nicht sonderlich befriedigend aufgelöst worden. Einige haben gesagt, das Vergnügen an solchen Vorstellungen rühre von der Vergleichung unsers ruhigen und sicheren Zustandes mit den durch Leidenschaften verursachten Stürmen und Verwirrungen her. Aber wenn man lebhaft an den tragischen Personen teil nimmt, so vergißt man sich selbst darüber; und denkt man an sich, so ist es ein Zeichen, daß man nur schwachen Anteil nimmt, und das Trauerspiel seine Wirkung verfehlt. Andere haben es in dem Gefühl der sittlichen Besserung gesucht, welche durch den Anblick der gehandhabten poetischen Gerechtigkeit, der Belohnung der Guten und der Bestrafung der Bösen, in uns bewirkt werde. Allein derjenige, für den der Anblick solcher abschreckenden Beispiele in der Tat heilsam wäre, würde dadurch eine niedrige, von ächter Sittlichkeit weit abstehende Gesinnung in sich gewahr werden, und vielmehr Demütigung als Erhebung des Gemüts empfinden. Überdies ist die poetische Gerechtigkeit gar nicht zum Wesen einer guten Tragödie unerläßlich; diese darf mit dem Leiden des Rechtschaffenen und dem Triumph des Lasterhaften schließen, wenn nur durch das Bewußtsein und die Aussicht in die Zukunft das Gleichgewicht hergestellt wird. Wenig gebessert ist man, wenn man

mit Aristoteles sagen will, die Tragödie habe den Zweck, durch Erregung von Mitleiden und Schrecken die Leidenschaften zu reinigen. Fürs erste haben die Ausleger durchaus nicht über den Sinn dieses Satzes einig werden können, und zu den gezwungensten Erklärungen ihre Zuflucht genommen. Man sehe darüber Lessings Dramaturgie. Lessing bringt eine neue Erklärung vor, und meint in Aristoteles einen poetischen Euklides zu finden. Allein mathematische Demonstrationen sind keinem Mißverständnis unterworfen, und der Begriff geometrischer Evidenz dürfte wohl auf die Theorie der schönen Künste gar nicht anwendbar sein. Gesetzt aber auch, die Tragödie bewirkte diese moralische Heilkur in uns, so tut sie es in schmerzlichen Empfindungen, Schrecken und Mitleid, und es wäre also noch immer nicht erklärt, wie wir jene Wirkungen sogleich mit Wohlgefallen spüren sollten.

Noch andere haben sich begnügt, zu sagen, was uns zu tragischen Darstellungen hinzieht, sei das Bedürfnis heftiger Erschütterungen, um uns aus der Dumpfheit des alltäglichen Lebens zu reißen. Dies Bedürfnis ist vorhanden, ich habe es anerkannt, als ich vom Reiz des Schauspiels überhaupt redete; es hat den Tiergefechten, bei den Römern sogar den Fechterspielen ihren Ursprung gegeben. Aber sollten wir, weniger verhärtet, und zu zarteren Rührungen geneigt, Halbgötter und Helden in die blutige Arena der tragischen Bühne herabsteigen zu sehen verlangen, wie verworfene Gladiatoren, nur um unsere Nerven durch den Anblick des Leidens zu erschüttern? Nein, es ist nicht der Anblick des Leidens, was den Reiz eines Trauerspiels ausmacht, oder der Spiele des Zirkus, oder selbst der Tiergefechte. In diesen sieht man Gewandtheit, Stärke und Mut sich entwickeln, lauter Eigenschaften, die geistigen und sittlichen Fähigkeiten des Menschen verwandt sind. Was in einem schönen Trauerspiel aus unserer Teilnahme an den dargestellten gewaltsamen Lagen und zerreißenden Leiden eine gewisse Befriedigung hervorgehen läßt, ist entweder das Gefühl der Würde der menschlichen Natur, durch große Vorbilder geweckt, oder die Spur einer höheren Ordnung der Dinge, dem scheinbar unregelmäßigen Gange der Begebenheiten eingedrückt, und geheimnisvoll darin offenbart, oder beides zusammen.

Die wahre Ursache also, warum die tragische Darstellung auch das Herbeste nicht scheuen darf, ist, daß eine geistige und unsichtbare Kraft nur durch den Widerstand gemessen werden kann, welchen sie in einer äußerlichen und sinnlich zu ermessenden Gewalt

leistet. Die sittliche Freiheit des Menschen kann sich daher nur im Widerstreit mit den sinnlichen Trieben offenbaren: so lang keine höhere Anforderung an sie ergeht, diesen entgegen zu handeln, schlummert sie entweder wirklich in ihm, oder sie scheint doch zu schlummern, indem er seine Stelle auch als bloßes Naturwesen gehörig ausfüllen kann. Nur im Kampf bewährt sich das Sittliche, und wenn denn der tragische Zweck einmal als eine Lehre vorgestellt werden soll, so sei es diese, daß, um die Ansprüche des Gemüts auf innere Göttlichkeit zu behaupten, das irdische Dasein für nichts zu achten sei; daß alle Leiden dafür erduldet, alle Schwierigkeiten überwunden werden müssen.

Über alles, was diesen Punkt betrifft, darf ich auf den Abschnitt vom Erhabenen in Kants Kritik der Urteilskraft verweisen, welchem, um ganz vortrefflich zu sein, nichts fehlt, als eine bestimmtere Rücksicht auf die Tragödie der Alten, die diesem Philosophen aber nicht sonderlich bekannt gewesen zu sein scheint.

Ich komme auf eine andere Eigenheit, welche die alte Tragödie von der unsrigen unterscheidet: den Chor. Wir müssen ihn begreifen als den personifizierten Gedanken über die dargestellte Handlung, die verkörperte und mit in die Darstellung aufgenommene Teilnahme des Dichters, als des Sprechers der gesamten Menschheit. Dies ist seine allgemeine poetisch gültige Bedeutung, welche uns hier allein angeht, und der es keinen Eintrag tut, daß der Chor eine örtliche Veranlassung in den Festlichkeiten des Bacchus hatte, und bei den Griechen auch immer eine besondere nationale Bedeutung behielt. Nämlich, wie schon oben bemerkt worden, bei ihrem republikanischen Geiste gehörte für sie zur Vollständigkeit einer Handlung auch deren Öffentlichkeit. Da sie nun mit ihren Dichtungen in das heroische Zeitalter zurückgingen, wo noch die monarchische Verfassung galt, so republikanisierten sie gewissermaßen jene Heldenfamilien dadurch, daß sie bei ihren Verhandlungen entweder Älteste aus dem Volk, oder andere Personen, die etwas Ähnliches vorstellen konnten, gegenwärtig sein ließen. Freilich war diese Öffentlichkeit den Sitten des Heldenalters, wie wir sie aus dem Homer kennen lernen, nicht eben angemessen; allein die dramatische Poesie behandelte sowohl das Costum als auch die Mythologie überhaupt mit selbständiger und selbstbewußter Freiheit.

Auf diese Art wurde nun die Einführung des Chores bewerkstelligt, welche sich, da das Ganze den Schein der Wirklichkeit haben sollte, den jedesmaligen Bedingungen der dargestellten Geschichte

fügen mußte. Was er auch in dem einzelnen Stücke Besonderes sein und tun mochte, so stellte er überhaupt und zuvörderst den nationalen Gemeingeist, dann die allgemeine menschliche Teilnahme vor. Der Chor ist mit einem Wort der idealisierte Zuschauer. Er lindert den Eindruck einer tief erschütternden oder tief rührenden Darstellung, indem er dem wirklichen Zuschauer seine eignen Regungen schon lyrisch, also musikalisch ausgedrückt entgegenbringt, und ihn in die Region der Betrachtung hinaufführt.

(„Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur" 1809.)

Schelling.

Das Wesentliche der Tragödie ist ... ein wirklicher Streit der Freiheit im Subjekt und der Notwendigkeit als objektiver, welcher Streit sich nicht damit endet, daß der eine oder der andere unterliegt, sondern daß beide siegend und besiegt zugleich in der vollkommenen Indifferenz erscheinen. Wir haben noch genauer als bisher zu bestimmen, auf welche Weise dies der Fall sein könne.

Nur da, wo die Notwendigkeit das Übele verhängt, bemerkten wir, könne sie mit der Freiheit wahrhaft im Streit erscheinen. Aber eben von welcher Art dieses Übel sein müsse, um der Tragödie angemessen zu sein, ist die Frage. Bloß äußeres Unglück kann nicht dasjenige sein, welches den wahrhaft tragischen Widerstreit hervorbringt. Denn daß die Person über äußeres Unglück sich erhebe, fordern schon wir selbst, und sie wird uns nur verächtlich, wenn sie es nicht vermag. Der Held, der wie Ulyß auf der Heimkehr eine Kette von Unglücksfällen und vielfältiges Ungemach bekämpft, erweckt unsere Bewunderung, und wir folgen ihm mit Lust, aber er hat für uns kein tragisches Interesse, weil das Widerstrebende durch eine gleiche Kraft, nämlich durch physische Stärke oder durch Verstand und Klugheit bezwungen werden kann. Aber selbst Unglück, wogegen keine menschliche Hilfe möglich ist, z. B. unheilbare Krankheit, Verlust der Güter u. dgl., hat, soferne es bloß physisch ist, kein tragisches Interesse; denn es ist nur noch eine untergeordnete und nicht die Schranken des Notwendigen selbst überschreitende Wirkung der Freiheit, solche Übel, die nicht zu ändern sind, mit Geduld zu ertragen.

Aristoteles (fordert), daß ein Solcher Gegenstand der Tragödie sei, welcher weder durch Tugend und Gerechtigkeit ausgezeichnet, noch auch durch Laster und Verbrechen ins Unglück falle, sondern

durch einen Irrtum, und daß derjenige, dem dies begegnet, von solchen sei, die zuvor im großen Glück und Ansehen gestanden, wie Ödipus, Thyestes u. a. ...

Aristoteles hat, wie die Poesie überhaupt, so insbesondere auch die Tragödie mehr, von der Verstandes- als von der Vernunftseite angesehen. Von der ersten betrachtet hat er den einzig höchsten Fall der Tragödie vollkommen bezeichnet. Derselbe Fall hat aber in allen Beispielen, welche er selbst anführt, noch eine höhere Ansicht. Es ist die, daß die tragische Person notwendig eines Verbrechens schuldig sei (und je höher die Schuld ist, wie die des Ödipus, desto tragischer oder verwickelter). Dies ist das höchste denkbare Unglück, ohne wahre Schuld durch Verhängnis schuldig zu werden.

Es ist also notwendig, daß die Schuld selbst wieder Notwendigkeit, und nicht sowohl, wie Aristoteles sagt, durch einen Irrtum als durch den Willen des Schicksals und ein unvermeidliches Verhängnis oder eine Rache der Götter zugezogen sei. Von dieser Art ist die Schuld des Ödipus...

Wir sehen also, daß der Streit von Freiheit und Notwendigkeit wahrhaft nur da ist, wo diese den Willen selbst untergräbt und die Freiheit auf ihrem eigenen Boden bekämpft wird[1]).

Man hat, anstatt einzusehen, daß dieses Verhältnis das einzig wahrhaft tragische ist, mit dem kein anderes verglichen werden kann, wo das Unglück nicht im Willen und in der Freiheit selbst liegt, vielmehr gefragt, wie die Griechen diese schrecklichen Widersprüche ihrer Tragödien haben ertragen können. Ein Sterblicher, vom Verhängnis zur Schuld und zum Verbrechen bestimmt, selbst wie Ödipus gegen das Verhängnis kämpfend, die Schuld fliehend, und doch fürchterlich bestraft für das Verbrechen, das ein Werk des Schicksals war! Sind, frug man, diese Widersprüche nicht rein zerreißend, und wo liegt der Grund der Schönheit, welche die Griechen in ihren Tragödien nichts destoweniger erreicht haben? — Die Antwort auf diese Frage ist folgende. Daß ein wahrhafter Streit von Freiheit und Notwendigkeit nur in dem

---

[1]) Notwendigkeit und Freiheit müssen als allgemeine Begriffe in der Kunst notwendig symbolisch erscheinen, und da nur die menschliche Natur, indem sie von der einen Seite der Notwendigkeit unterworfen ist, von der anderen der Freiheit fähig ist, so müssen beide an und durch die menschliche Natur symbolisiert werden, die selbst wieder durch Individuen dargestellt werden muß, die als Naturen, in welchen Freiheit und Notwendigkeit in Verbindung sind, Personen heißen. (Sch.)

angegebenen Fall stattfinden kann, wo der Schuldige durch das Schicksal zum Verbrecher gemacht ist, ist bewiesen. Daß aber der Schuldige, der doch nur der Übermacht des Schicksals unterlag, dennoch bestraft wurde, war nötig, um den Triumph der Freiheit zu zeigen, war Anerkennung der Freiheit, Ehre, die ihr gebührte. Der Held mußte gegen das Verhängnis kämpfen, sonst war überhaupt kein Streit, keine Äußerung der Freiheit; er mußte in dem, was der Notwendigkeit unterworfen ist, unterliegen, aber um die Notwendigkeit nicht überwinden zu lassen, ohne sie zugleich wieder zu überwinden, mußte der Held auch für diese — durch das Schicksal verhängte — Schuld freiwillig büßen. Es ist der größte Gedanke und der höchste Sieg der Freiheit, willig auch die Strafe für ein unvermeidliches Verbrechen zu tragen, um so im im Verlust seiner Freiheit selbst eben diese Freiheit zu beweisen und noch mit einer Erklärung des freien Willens unterzugehen.

Dies ist der innerste Geist der griechischen Tragödien. Dies ist der Grund der Versöhnung und der Harmonie, die in ihnen liegt, daß sie uns nicht zerrissen, sondern geheilt und, wie Aristoteles sagt, gereinigt zurücklassen.

Die Freiheit als bloße Besonderheit kann nicht bestehen: dies ist möglich nur, inwiefern sie sich selbst zur Allgemeinheit erhebt und also über die Folge der Schuld mit der Notwendigkeit in Bund tritt, und da sie das Unvermeidliche nicht vermeiden kann, die Wirkung davon selbst über sich verhängt.

Ich sage: dies ist auch das einzig wahrhaft Tragische in der Tragödie. Nicht der unglückliche Ausgang allein. Denn wie kann man überhaupt den Ausgang unglücklich nennen, z. B. wenn der Held freiwillig das Leben hingibt, das er nicht mehr mit Würde führen kann, oder wenn er andere Folgen seiner unverschuldeten Schuld auf sich selbst herbeizieht, wie Ödipus bei Sophokles tut, der nicht ruht, bis er das ganze schreckliche Gewebe selbst entwickelt und das ganze furchtbare Verhängnis selbst an den Tag gebracht hat?

Wie kann man den unglücklich nennen, der so weit vollendet ist, der Glück und Unglück gleicherweise ablegt und in demjenigen Zustand der Seele ist, wo es für ihn keines von beiden mehr gibt?

Unglück ist nur, solange der Wille der Notwendigkeit noch nicht entschieden und offenbar ist. Sobald der Held selbst im klaren ist, und sein Geschick offen vor ihm daliegt, gibt es für ihn keinen Zweifel mehr, oder wenigstens darf es für ihn keinen mehr geben,

und eben im Moment des höchsten Leidens geht er zur höchsten Befreiung und in die höchste Leidenslosigkeit über. Von dem Augenblick an erscheint die nicht zu überwältigende Macht des Schicksals, die absolut-groß schien, nur noch relativ-groß; denn sie wird von dem Willen überwunden, und zum Symbol des absolut Großen, nämlich der erhabenen Gesinnung.

Die tragische Wirkung beruht daher keineswegs allein oder zunächst auf dem, was man den unglücklichen Ausgang zu nennen pflegt. Die Tragödie kann auch mit vollkommener Versöhnung nicht nur mit dem Schicksal, sondern selbst mit dem Leben enden, wie Orest in den Eumeniden des Äschylos versöhnt wird. Auch Orest war durch das Schicksal und den Willen eines Gottes, nämlich Apollos, zum Verbrecher bestimmt. Aber diese Schuldlosigkeit nimmt die Strafe nicht hinweg; er entflieht aus dem väterlichen Hause und erblickt gleich unmittelbar die Eumeniden, die ihn selbst bis in den geheiligten Tempel des Apollon verfolgen, wo sie, die schlafen, der Schatten der Klytämnestra erweckt. Die Schuld kann nur durch wirkliche Sühnung von ihm genommen werden, und auch der Areopag, an welchen Apoll ihn verweist, und vor dem er selbst ihm beisteht, muß gleiche Stimmen in die beiden Urnen legen, damit die Gleichheit der Notwendigkeit und der Freiheit vor der sittlichen Stimmung bewahrt werde. Nur der weiße Stein, den Pallas der Lossprechungsurne zuwirft, befreit ihn, aber auch dieser nicht, ohne daß zugleich die Göttinnen des Schicksals und der Notwendigkeit, die rächenden Erinyen, versöhnt und von nun an unter dem Volk der Athener als göttliche Mächte verehrt werden und in ihrer Stadt selbst und gegenüber von der Burg, auf der sie thront, einen Tempel haben.

Ein solches Gleichgewicht des Rechts und der Menschlichkeit, der Notwendigkeit und der Freiheit suchten die Griechen in ihren Tragödien, ohne welches sie ihren sittlichen Sinn nicht befriedigen konnten, sowie sich in diesem Gleichgewicht selbst die höchste Sittlichkeit ausgedrückt hat. Eben dieses Gleichgewicht ist die Hauptsache der Tragödie. Daß das überlegte und freie Verbrechen gestraft wird, ist nicht tragisch. Daß ein Schuldloser durch Schickung unvermeidlich fortan schuldig werde, ist wie gesagt an sich das höchste denkbare Unglück. Aber daß dieser schuldlos Schuldige freiwillig die Strafe übernimmt, das ist das Erhabene in der Tragödie, dadurch erst verklärt sich die Freiheit zur höchsten Identität mit der Notwendigkeit.

(„Philosophie der Kunst" 1803.)

G. F. W. Hegel.

1. Das Prinzip der dramatischen Poesie.

Das Bedürfnis des Drama überhaupt ist die Darstellung gegenwärtiger menschlicher Handlungen und Verhältnisse für das vorstellende Bewußtsein, in dadurch sprachlicher Äußerung der die Handlung ausdrückenden Personen. Das dramatische Handeln aber beschränkt sich nicht auf die einfache störungslose Durchführung eines bestimmten Zwecks, sondern beruht schlechthin auf kollidierenden Umständen, Leidenschaften und Charakteren, und führt daher zu Aktionen und Reaktionen, die nun ihrerseits wieder eine Schlichtung des Kampfes und Zwiespalts notwendig machen. Was wir deshalb vor uns sehen, sind die zu lebendigen Charakteren und konfliktreichen Situationen individualisierten Zwecke, in ihrem sich Zeigen und Behaupten, Einwirken und Bestimmen gegeneinander; — alles in Augenblicklichkeit wechselseitiger Äußerung — sowie das in sich selbst begründete Endresultat dieses ganzen sich bewegt durchkreuzenden und dennoch zur Ruhe lösenden menschlichen Getriebes in Wollen und Vollbringen.

Zugleich aber zweitens ist der Zweck und Inhalt einer Handlung dramatisch nur dadurch, daß er durch seine Bestimmtheit, in deren Besonderung ihn der individuelle Charakter selbst wieder nur unter bestimmten Umständen ergreifen kann, in anderen Individuen andere entgegenstehende Zwecke und Leidenschaften hervorruft. Dies treibende **Pathos**[1]) können nun zwar in jedem der Handelnden geistige,

[1]) „Die **allgemeinen Mächte**, welche nicht nur für sich in ihrer Selbständigkeit auftreten, sondern ebensosehr in der Menschenbrust lebendig sind und das menschliche Gemüt in seinem Innersten bewegen, kann man nach den Alten mit dem Ausdruck πάθος bezeichnen. Übersetzen läßt dies Wort sich schwer, denn „Leidenschaft" führt immer den Nebenbegriff des Geringen, Niedrigen mit sich, in dem wir fordern, der Mensch solle nicht in Leidenschaftlichkeit geraten. Pathos nehmen wir deshalb hier in einem höheren und allgemeineren Sinne ohne diesen Beiklang des Tadelnswerten, Eigensinnigen usw. So ist z. B. die heilige Geschwisterliebe der Antigone ein Pathos in jener griechischen Bedeutung des Wortes. **Das Pathos in diesem Sinne ist eine in sich selbst berechtigte Macht des Gemütes, ein wesentlicher Gehalt der Vernünftigkeit und des freien Willens.** Orest z. B. tötet seine Mutter nicht etwa aus einer inneren Bewegung des Gemüts, welche wir Leidenschaft nennen würden, sondern das Pathos, das ihn zur Tat antreibt, ist wohl erwogen und ganz besonnen. In dieser Rücksicht können wir auch nicht sagen, daß die Götter Pathos

sittliche, göttliche Mächte sein, Recht, Liebe zum Vaterlande, zu den Eltern, Geschwistern, zur Gattin usf.; soll dieser wesentliche Gehalt der menschlichen Empfindung und Tätigkeit jedoch dramatisch erscheinen, so muß er sich in seiner Besonderung als unterschiedene Zwecke entgegentreten, so daß überhaupt die Handlung Hindernisse von Seiten anderer handelnder Individuen zu erfahren hat, und in Verwicklungen und Gegensätze gerät, welche das Gelingen und Sichdurchsetzen einander wechselseitig bestreiten. Der wahrhafte Inhalt, das eigentlich Hindurchwirkende sind daher wohl die ewigen Mächte, das an und für sich Sittliche, die Götter der lebendigen Wirklichkeit, überhaupt das Göttliche und Wahre, aber nicht in seiner ruhenden Macht, in welcher die unbewegten Götter, statt zu handeln, als stille Skulpturbilder selig in sich versunken bleiben, sondern das Göttliche in seiner Gemeinde, als Inhalt und Zweck der menschlichen Individualität, als konkretes Dasein zur Existenz gebracht und zur Handlung aufgeboten und in Bewegung gesetzt.

Wenn jedoch in dieser Weise das Göttliche die innerste objektive Wahrheit in der äußeren Objektivität des Handelns ausmacht, so kann nun auch drittens die Entscheidung über den Verlauf und Ausgang der Verwicklungen und Konflikte nicht in den einzelnen Individuen liegen, die einander entgegenstehn, sondern in dem Göttlichen selbst als Totalität in sich, und so muß uns das Drama, sei es in welcher Weise es wolle, das lebendige Wirken einer in sich selbst beruhenden, jeden Kampf und Widerspruch lösenden Notwendigkeit dartun.

An den dramatischen Dichter als produzierendes Subjekt ergeht deshalb vor allem die Forderung, daß er die volle Einsicht habe in dasjenige, was menschlichen Zwecken, Kämpfen und Schicksalen Inneres und Allgemeines zugrunde liegt. Er muß sich zum Be-

---

haben. Sie sind nur der allgemeine Gehalt dessen, was in der menschlichen Individualität zu Entschlüssen und Handlungen treibt. Die Götter als solche aber bleiben in ihrer Ruhe und Leidenschaftslosigkeit, und kommt es unter ihnen auch zum Hader und Streit, so ist es ihnen eigentlich nicht Ernst damit, oder ihr Streit hat eine allgemeine symbolische Beziehung als ein allgemeiner Krieg der Götter. Pathos müssen wir daher auf die Handlung des Menschen beschränken und darunter den wesentlichen vernünftigen Gehalt verstehn, der im menschlichen Selbst gegenwärtig ist und das ganze Gemüt erfüllt und durchdringt. (Hegel.) — Gemeint ist also eine besondere sittliche Aufgabe, um derentwillen ein Individuum da ist, ein „Wert", den es „verkörpert".

wußtsein bringen, in welche Gegensätze und Verwicklungen der Natur der Sache gemäß das Handeln, sowohl nach Seiten der subjektiven Leidenschaft und Individualität der Charaktere, als auch nach Seiten des Inhalts menschlicher Entwürfe und Entschließungen, sowie der äußeren konkreten Verhältnisse und Umstände heraustreten könne; und zugleich muß er zu erkennen befähigt sein, welches die waltenden Mächte sind, die dem Menschen das gerechte Los für seine Vollbringungen zuteilen. Das Recht wie die Verirrung der Leidenschaften, welche in der Menschenbrust stürmen und zum Handeln antreiben, müssen in gleicher Klarheit vor ihm liegen, damit sich da, wo für den gewöhnlichen Blick nur Dunkelheit, Zufall und Verwirrung zu herrschen scheint, für ihn das wirkliche Sichvollführen des an und für sich Vernünftigen und Wirklichen selber offenbare. Der dramatische Dichter darf deshalb ebensowenig bei dem bloß unbestimmten Weben in den Tiefen des Gemüts, als bei dem einseitigen Festhalten irgendeiner ausschließlichen Stimmung und beschränkten Parteilichkeit in Sinnesweise und Weltanschauung stehen bleiben, sondern hat die größte Aufgeschlossenheit und umfassendste Weite des Geistes nötig. Denn die geistigen Mächte treten im Dramatischen ihrem einfachen substantiellen Inhalte nach als Pathos von Individuen gegeneinander auf, und das Drama ist die Auflösung der Einseitigkeit dieser Mächte, welche in den Individuen sich verselbständigen; sei es nun, daß sie sich, wie in der Tragödie, feindselig gegenüberstehn, oder wie in der Komödie, sich als sich an ihnen selbst unmittelbar auflösend zeigen.

2. Grundbestimmungen der Tragödie.

Was zunächst die Tragödie angeht, so will ich an dieser Stelle nur kurz die allgemeinsten Grundbestimmungen erwähnen, deren konkretere Besonderung erst durch die Verschiedenheit der geschichtlichen Entwicklungsstufen kann zum Vorschein kommen.

Den wahrhaften Inhalt des tragischen Handelns liefert für die Zwecke, welche die tragischen Individuen ergreifen, der Kreis der im menschlichen Wollen substantiellen, für sich selbst berechtigten Mächte; die Familienliebe der Gatten, der Eltern, Kinder, Geschwister; ebenso das Staatsleben, der Patriotismus der Bürger, der Wille der Herrscher; ferner das kirchliche Dasein, jedoch nicht als eine auf Handlungen resignierende Frömmigkeit und als göttlicher Richterspruch in der Brust des Menschen über das Gut und Bös beim Handeln, sondern im Gegenteil als tätiges Eingreifen und

Fördern wirklicher Interessen und Verhältnisse. Von der ähnlichen Tüchtigkeit sind nun auch die echt tragischen Charaktere. Sie sind durchaus das, was sie, ihrem Begriff gemäß, sein können und müssen, nicht eine vielfache episch auseinandergelegte Totalität, sondern, wenn auch an sich selbst lebendig und individuell, doch nur die eine Macht dieses bestimmten Charakters, in welcher derselbe sich, seiner Individualität nach, mit irgendeiner besonderen Seite jenes gediegenen Lebensinhalts untrennbar zusammengeschlossen hat, und dafür einstehn will. In dieser Höhe, auf welcher die bloßen Zufälligkeiten der unmittelbaren Individualität verschwinden, sind die tragischen Helden der dramatischen Kunst, seien sie nun die lebendigen Repräsentanten substantieller Lebenssphären, oder sonst schon durch freies Beruhen auf sich große und feste Individuen, gleichsam zu Skulpturwerken hervorgehoben, und so erklären auch nach dieser Seite hin die an sich selbst abstrakteren Statuen und Götterbilder die hohen tragischen Charaktere der Griechen besser als alle anderweitigen Erläuterungen und Noten.

Im allgemeinen können wir deshalb sagen, das eigentliche Thema der ursprünglichen Tragödie sei das Göttliche; aber nicht das Göttliche, wie es den Inhalt des religiösen Bewußtseins als solchen ausmacht, sondern wie es in die Welt, in das individuelle Handeln eintritt, in dieser Wirklichkeit jedoch seinen substantiellen Charakter weder einbüßt, noch sich in das Gegenteil seiner umgewendet sieht. In dieser Form ist die geistige Substanz des Wollens und Vollbringens das Sittliche. Denn das Sittliche, wenn wir es in seiner unmittelbaren Gediegenheit, und nicht nur vom Standpunkte der subjektiven Reflexion als das formell Moralische auffassen, ist das Göttliche in seiner weltlichen Realität, das Substantielle, dessen ebenso besondere als wesentliche Seiten den bewegenden Inhalt für die wahrhaft menschliche Handlung abgeben, und im Handeln selbst dies ihr Wesen explizieren und wirklich machen.

Durch das Prinzip der Besonderung nun, dem alles unterworfen ist, was sich in die reale Objektivität hinaustreibt, sind die sittlichen Mächte wie die handelnden Charaktere unterschieden in Rücksicht auf ihren Inhalt und ihre individuelle Erscheinung. Werden nun diese besonderen Gewalten, wie es die dramatische Poesie fordert, zur erscheinenden Tätigkeit aufgerufen, und verwirklichen sie sich als bestimmter Zweck eines menschlichen Pathos, das zur Handlung übergeht, so ist ihr Einklang aufgehoben, und sie treten in wechselseitiger Abgeschlossenheit gegeneinander auf. Das individuelle

Handeln will dann unter bestimmten Umständen einen Zweck oder Charakter durchführen, der unter diesen Voraussetzungen, weil er in seiner für sich fertigen Bestimmtheit sich einseitig isoliert, notwendig das entgegengesetzte Pathos gegen sich aufreizt, und dadurch unausweichliche Konflikte herbeileitet. Das ursprünglich Tragische besteht nun darin, daß innerhalb solcher Kollision beide Seiten des Gegensatzes für sich genommen Berechtigung haben, während sie andererseits dennoch den wahren positiven Gehalt ihres Zwecks und Charakters nur als Negation und Verletzung der anderen, gleichberechtigten Macht durchzubringen imstande sind, und deshalb in ihrer Sittlichkeit und durch dieselbe ebensosehr in Schuld geraten.

Den allgemeinen Grund für die Notwendigkeit dieser Konflikte habe ich soeben schon berührt. Die sittliche Substanz ist als konkrete Einheit eine Totalität unterschiedener Verhältnisse und Mächte, welche jedoch nur in tatlosem Zustande als selige Götter das Werk des Geistes im Genuß eines ungestörten Lebens vollbringen. Umgekehrt aber liegt es ebensosehr im Begriffe dieser Totalität selbst, sich aus ihrer zunächst noch abstrakten Idealität zur realen Wirklichkeit und weltlichen Erscheinung umzusetzen. Durch die Natur dieses Elementes nun ist es, daß die bloße Unterschiedenheit, auf dem Boden bestimmter Umstände von individuellen Charakteren ergriffen, sich zur Entgegensetzung und Kollision verkehren muß. So erst wird es wahrhaft ernst mit jenen Göttern, welche nur im Olymp und Himmel der Phantasie und religiösen Vorstellung in ihrer friedlichen Ruhe und Einheit verharren, wenn sie jetzt aber wirklich, als bestimmtes Pathos einer menschlichen Individualität, zum Leben kommen, aller Berechtigung unerachtet, durch ihre bestimmte Besonderheit und deren Gegensatz gegen anderes, in Schuld und Unrecht führen.

Hiermit ist jedoch ein unvermittelter Widerspruch gesetzt, der zwar zur Realität heraustreten, sich jedoch in ihr nicht als das Substantielle und wahrhaft Wirkliche erhalten kann, sondern sein eigentliches Recht nur darin findet, daß er sich als Widerspruch aufhebt. So berechtigt als der tragische Zweck und Charakter, so notwendig als die tragische Kollision ist daher drittens auch die tragische Lösung dieses Zwiespalts. Durch sie nämlich übt die ewige Gerechtigkeit sich an den Zwecken und Individuen in der Weise aus, daß sie die sittliche Substanz und Einheit mit dem Untergange der ihre Ruhe störenden Individualität herstellt. Denn obschon sich die Charaktere das in sich selbst Gültige vorsetzen, so können sie es tragisch dennoch

nur in verletzender Einseitigkeit widersprechend ausführen. Das wahrhaft Substantielle, das zur Wirklichkeit zu gelangen hat, ist aber nicht der Kampf der Besonderheiten, wie sehr derselbe auch im Begriffe der weltlichen Realität und des menschlichen Handelns seinen wesentlichen Grund findet, sondern die Versöhnung, in welcher sich die bestimmten Zwecke und Individuen ohne Verletzung und Gegensatz einklangsvoll betätigen. Was daher in dem tragischen Ausgange aufgehoben wird, ist nur die einseitige Besonderheit, welche sich dieser Harmonie nicht zu fügen vermocht hatte, und die nun in der Tragik ihres Handelns, kann sie von sich selbst und ihrem Vorhaben nicht ablassen, sich ihrer ganzen Totalität nach dem Untergange preisgegeben, oder sich wenigstens genötigt sieht, auf die Durchführung ihres Zwecks, wenn sie es vermag, zu resignieren. In dieser Rücksicht hat Aristoteles bekanntlich die wahrhafte Wirkung der Tragödie darin gesetzt, daß sie Furcht und Mitleid erregen und reinigen solle. Unter dieser Behauptung verstand Aristoteles nicht die bloße Empfindung der Zustimmung oder Nichtzustimmung zu meiner Subjektivität, das Angenehme oder Unangenehme, Ansprechende oder Abstoßende, diese oberflächlichste aller Bestimmungen, die man erst in neuerer Zeit zum Prinzip des Beifalls und Mißfallens hat machen wollen. Denn dem Kunstwerke darf es nur darauf ankommen, das zur Darstellung zu bringen, was der Vernunft und Wahrheit des Geistes zusagt, und um hierfür das Prinzip zu erforschen, ist es notwendig, sein Augenmerk auf ganz andere Gesichtspunkte zu richten. Auch bei diesem Ausspruch des Aristoteles müssen wir uns deshalb nicht an die bloße Empfindung der Furcht und des Mitleidens halten, sondern an das Prinzip des Inhalts, dessen kunstgemäße Erscheinung diese Empfindungen reinigen soll. Fürchten kann sich der Mensch einerseits vor der Macht des Äußern und Endlichen, andererseits aber vor der Gewalt des Anundfürsichseienden. Was nun der Mensch wahrhaft zu fürchten hat, ist nicht die äußere Gewalt und deren Unterdrückung, sondern die sittliche Macht, die eine Bestimmung seiner eigenen freien Vernunft und zugleich das Ewige und Unverletzliche ist, das er, wenn er sich dagegen kehrt, gegen sich selber aufruft. Wie die Furcht hat auch das Mitleiden zweierlei Gegenstände. Der erste betrifft die gewöhnliche Rührung, d. h. die Sympathie mit dem Unglück und Leiden anderer, das als etwas Endliches und Negatives empfunden wird. Mit solchem Bedauern sind besonders die kleinstädtischen Weiber gleich bei der Hand. Bemitleidet und bedauert will aber der edle und große Mensch auf diese Weise

nicht sein. Denn insofern nur die nichtige Seite, das Negative des Unglücks herausgehoben wird, liegt eine Herabsetzung des Unglücklichen darin. Das wahrhafte Mitleiden ist im Gegenteil die Sympathie mit der zugleich sittlichen Berechtigung des Leidenden, mit dem Affirmativen und Substantiellen, das in ihm vorhanden sein muß. Diese Art des Mitleidens können uns Lumpe und Schufte nicht einflößen. Soll deshalb der tragische Charakter, wie er uns die Furcht vor der Macht der verletzten Sittlichkeit einflößte, in seinem Unglück eine tragische Sympathie erwecken, so muß er in sich selbst gehaltvoll und tüchtig sein. Denn nur ein wahrhafter Gehalt schlägt in die edle Menschenbrust ein, und erschüttert sie in ihren Tiefen. Daher dürfen wir denn auch das Interesse für den tragischen Ausgang nicht mit der einfältigen Befriedigung verwechseln, daß eine traurige Geschichte, ein Unglück als Unglück, unsere Teilnahme in Anspruch nehmen soll. Dergleichen Kläglichkeiten können dem Menschen ohne sein Dazutun und Schuld durch die bloßen Konjekturen der äußeren Zufälligkeiten und relativen Umstände, durch Krankheit, Verlust des Vermögens, Tod usw. zustoßen, und das eigentliche Interesse, welches uns dabei ergreifen sollte, ist nur der Eifer, hinzuzueilen und zu helfen. Vermag man dies nicht, so sind die Gemälde des Jammers und Elends nur zerreißend. Ein wahrhaft tragisches Leiden hingegen wird über die handelnden Individuen nur als Folge ihrer eigenen ebenso berechtigten als durch ihre Kollision schuldvollen Tat verhängt, für die sie auch mit ihrem ganzen Selbst einzustehn haben.

Über der bloßen Furcht und tragischen Sympathie steht deshalb das Gefühl der Versöhnung, das die Tragödie durch den Anblick der ewigen Gerechtigkeit gewährt, welche in ihrem absoluten Walten durch die relative Berechtigung einseitiger Zwecke und Leidenschaften hindurchgreift, weil sie nicht dulden kann, daß der Konflikt und Widerspruch der ihrem Begriffe nach einigen sittlichen Mächte in der wahrhaften Wirklichkeit sich siegreich durchsetze und Bestand erhalte.

Indem nun, diesem Prinzipe zufolge, das Tragische vornehmlich auf der Anschauung solch eines Konflikts und dessen Lösung beruht, so ist zugleich die dramatische Poesie, ihrer ganzen Darstellungsweise nach, allein befähigt, das Tragische in seinem totalen Umfange und Verlaufe zum Prinzip des Kunstwerks zu machen und vollständig auszugestalten. Aus diesem Grunde habe ich auch jetzt erst von der tragischen Anschauungsweise zu sprechen Gelegenheit ge-

nommen, obschon sie, wenn zwar in geringerem Grade, ihre Wirksamkeit auch über die anderen Künste vielfach ausdehnt.

3. Die antike Tragödie.

Den allgemeinen Boden für die tragische Handlung bietet, wie im Epos, so auch in der Tragödie der Weltzustand dar, den ich früher bereits als den heroischen bezeichnet habe. Denn nur in den heroischen Tagen können die allgemeinen sittlichen Mächte, indem sie weder als Gesetze des Staates noch als moralische Gebote und Pflichten für sich fixiert sind, in ursprünglicher Frische als die Götter auftreten, welche sich entweder in ihrer eigenen Tätigkeit entgegenstellen, oder als der lebendige Inhalt der freien menschlichen Individualität selber erscheinen. Soll nun aber das Sittliche sich von Hause aus als die substantielle Grundlage, als der allgemeine Boden dartun, aus welchem das Gewächse des individuellen Handelns ebensosehr in seiner Entzweiung hervorkommt, als es aus dieser Bewegung wieder zur Einheit zurückgerissen wird, so haben wir für das Sittliche im Handeln zwei unterschiedene Formen vor uns.

Erstlich nämlich das einfache Bewußtsein, das, insofern es die Substanz nur als unentzweite Identität ihrer besonderen Seiten will, in ungestörter Beruhigung für sich und andere tadellos (?) und neutral bleibt. Dies in seiner Verehrung, seinem Glauben und Glück besonderungslose und damit nur allgemeine Bewußtsein aber kann zu keiner bestimmten Handlung kommen, sondern hat vor dem Zwiespalte, der darin liegt, eine Art von Grauen, obschon es, als selber tatlos, zugleich jenen geistigen Mut, in einem selbstgesetzten Zweck zum Entschließen und Handeln herauszutreten, für höher achtet, sich jedoch keines Eingehens darein fähig und als der bloße Boden und Zuschauer weiß, und deshalb für die als das Höhere verehrten handelnden Individuen nichts anderes zu tun übrig behält, als der Energie ihres Beschlusses und Kampfes das Objekt seiner eigenen Weisheit, die substantielle Idealität der sittlichen Mächte nämlich, entgegenzusetzen.

Die zweite Seite bildet das individuelle Pathos, das die handelnden Charaktere mit sittlicher Berechtigung zu ihrem Gegensatze gegen andere antreibt und sie dadurch in Konflikt bringt. Die Individuen dieses Pathos sind weder das, was wir im modernen Sinne des Wortes Charaktere nennen, noch aber bloße Abstraktionen, sondern stehen in der lebendigen Mitte zwischen beidem als feste

Figuren, die nur das sind, was sie sind, ohne Kollision in sich selbst, ohne schwankendes Anerkennen eines anderen Pathos, und insofern — als Gegenteil der heutigen Ironie — hohe, absolut bestimmte Charaktere, deren Bestimmtheit jedoch in einer besonderen sittlichen Macht ihren Inhalt und Grund findet. Indem nun erst die Entgegensetzung solcher zum Handeln berechtigten Individuen das Tragische ausmacht, so kann dieselbe nur auf dem Boden der menschlichen Wirklichkeit zum Vorschein kommen. Denn nur diese enthält die Bestimmung, daß eine besondere Qualität die Substanz eines Individuums in der Weise ausmacht, daß sich dasselbe mit seinem ganzen Interesse und Sein in solch einen Inhalt hineinlegt, und ihn zur durchdringenden Leidenschaft werden läßt. In den seligen Göttern aber ist die indifferente göttliche Natur das Wesentliche, wogegen der Gegensatz, mit welchem es nicht zu letztlichem Ernste kommt, vielmehr, wie ich schon beim homerischen Epos anführte, zu einer sich wieder auflösenden Ironie wird.

Diese beiden Seiten — von denen die eine so wichtig für das Ganze ist als die andere —, das unentzweite Bewußtsein vom Göttlichen, und das kämpfende, aber in göttlicher Kraft und Tat auftretende Handeln, das sittliche Zwecke beschließt und durchführt, — geben die hauptsächlichen Elemente ab, deren Vermittlung die griechische Tragödie als Chor und handelnde Heroen in ihren Kunstwerken darstellt.

Es ist in neuerer Zeit viel über die Bedeutung des griechischen Chors gesprochen und dabei die Frage aufgeworfen worden, ob er auch in die moderne Tragödie eingeführt werden könne und solle. Man hat nämlich das Bedürfnis solch einer substantiellen Grundlage gefühlt, und sie doch zugleich nicht recht anzubringen und einzufügen gewußt, weil man die Natur des echt Tragischen und die Notwendigkeit des Chors für den Standpunkt der griechischen Tragödie nicht tief genug zu fassen verstand. Einerseits nämlich hat man den Chor wohl insofern anerkannt, als man gesagt hat, daß ihm die ruhige Reflexion über das Ganze zukomme, während die handelnden Personen in ihren besonderen Zwecken und Situationen befangen blieben und nun am Chor und seinen Betrachtungen ganz ebenso den Maßstab des Werts ihrer Charaktere und Handlungen erhielten, als das Publikum an ihm in dem Kunstwerke einen objektiven Repräsentanten seines eigenen Urteils über das fände, was vor sich geht. Mit dieser Ansicht ist teilweise der rechte Punkt in der Rücksicht getroffen, daß der Chor in der Tat als das substantielle

höhere, von falschen Konflikten abmahnende, den Ausgang bedenkende Bewußtsein dasteht. Dessenungeachtet ist er doch nicht etwa eine bloß äußerlich und müßig wie der Zuschauer reflektierende moralische Person, die, für sich uninteressant und langweilig, nur um dieser Reflexion wegen hinzugefügt wäre, sondern er ist die wirkliche Substanz des sittlichen heroischen Lebens und Handelns selbst, den einzelnen Heroen gegenüber das Volk als das fruchtbare Erdreich, aus welchem die Individuen, wie die Blumen und hervorragenden Bäume aus ihrem eigenen heimischen Boden, emporwachsen, und durch die Existenz desselben bedingt sind. So gehört der Chor wesentlich dem Standpunkte an, wo sich den sittlichen Verwicklungen noch nicht bestimmte rechtsgültige Staatsgesetze und feste religiöse Dogmen entgegenhalten lassen, sondern wo das Sittliche nur erst in seiner unmittelbar lebendigen Wirklichkeit erscheint, und nur das Gleichmaß unbewegten Lebens gesichert gegen die furchtbaren Kollisionen bleibt, zu welchen die entgegengesetzte Energie des individuellen Handelns führen muß. Daß aber dieses gesicherte Asyl wirklich vorhanden sei, davon gibt uns der Chor das Bewußtsein. Er greift deshalb in die Handlung nicht tatsächlich ein, er übt kein Recht tätig gegen die kämpfenden Helden aus, sondern spricht nur theoretisch sein Urteil, warnt, bemitleidet, oder ruft das göttliche Recht und die inneren Mächte an, welche die Phantasie sich äußerlich als den Kreis der waltenden Götter vorstellt. In diesem Ausdruck ist er, wie wir schon sahen, lyrisch; denn er handelt nicht und hat keine Ereignisse episch zu erzählen; aber sein Inhalt bewahrt zugleich den epischen Charakter substantieller Allgemeinheit, und so bewegt er sich in einer Weise der Lyrik, welche im Unterschiede der eigentlichen Odenform, zuweilen dem Päan und Dithyrambus sich nähern kann. Diese Stellung des Chors in der griechischen Tragödie ist wesentlich herauszuheben. Wie das Theater selbst seinen äußeren Boden, seine Szene und Umgebung hat, so ist der Chor, das Volk, gleichsam die geistige Szene, und man kann ihn dem Tempel der Architektur vergleichen, welcher das Götterbild, das hier zum handelnden Helden wird, umgibt. Bei uns dagegen stehen die Statuen unter freiem Himmel, ohne solch einen Hintergrund, den auch die moderne Tragik nicht braucht, da ihre Handlungen nicht auf diesem substantiellen Grunde, sondern auf dem subjektiven Willen und Charakter, sowie auf dem scheinbar äußerlichen Zufall der Begebenheiten und Umstände beruhn. — In dieser Rücksicht ist es eine durchaus falsche Ansicht, wenn man den Chor als ein zufälliges Nachgeschleppe und ein

bloßes Überbleibsel aus der Entstehungszeit des griechischen Drama betrachtet. Allerdings ist sein äußerlicher Ursprung aus dem Umstande herzuleiten, daß bei den Bacchusfesten, in Ansehung auf Kunst, der Chorgesang die Hauptsache ausmachte, bis dann zur Unterbrechung ein Erzähler hinzutrat, dessen Bericht sich endlich zu den wirklichen Gestalten der dramatischen Handlung umwandelte und erhob. Der Chor aber wurde in der Blütezeit der Tragödie nicht etwa nur beibehalten, um dies Moment des Götterfestes und Bacchusdienstes zu ehren, sondern er bildete sich nur deshalb immer schöner und maßvoller aus, weil er wesentlich zur dramatischen Handlung selbst gehört und ihr so sehr notwendig ist, daß der Verfall der Tragödie sich hauptsächlich auch an der Verschlechterung der Chöre dartut, die nicht mehr ein integrierendes Glied des Ganzen bleiben, sondern zu einem gleichgültigern Schmuck herabsinken. Für die romantische Tragödie dagegen zeigt sich der Chor weder passend, noch ist sie aus Chorgesängen ursprünglich entstanden. Im Gegenteil ist hier der Inhalt der Art, daß jede Einführung von Chören im griechischen Sinne hat mißlingen müssen. Denn schon die ältesten sogenannten Mysterien, Moralitäten und sonstigen Farcen, von denen das romantische Drama ausging, stellen kein Handeln in jenem ursprünglich griechischen Sinne, kein Heraustreten aus dem unentzweiten Bewußtsein des Lebens und des Göttlichen dar. Ebensowenig eignet sich der Chor für das Rittertum und die Königsherrschaft, insofern hier das Volk zu gehorchen hat, oder selber Partei und in die Handlung mit dem Interesse seines Glücks oder Unglücks verwickelt wird. Überhaupt kann er da nicht seine rechte Stelle finden, wo es sich um partikulare Leidenschaften, Zwecke und Charaktere handelt, oder die Intrigue ihr Spiel zu treiben hat.

Das zweite Hauptelement, dem Chor gegenüber, bilden die konfliktvoll handelnden Individuen. In der griechischen Tragödie nun ist es nicht etwa böser Wille, Verbrechen, Nichtswürdigkeit, oder bloßes Unglück, Blindheit u. dgl., was den Anlaß für die Kollisionen hervorbringt, sondern, wie ich schon mehrfach sagte, die sittliche Berechtigung zu einer bestimmten Tat. Denn das abstrakt Böse hat weder in sich selbst Wahrheit, noch ist es von Interesse. Doch muß es auf der anderen Seite auch nicht als bloße Absicht erscheinen, daß man den handelnden Personen sittliche Charakterzüge gibt, sondern ihre Berechtigung muß an und für sich wesentlich sein. Kriminalfälle, wie in neueren Zeiten, nichtsnutzige, oder auch sogenannte moralisch edle Verbrecher mit ihrem leeren Geschwätze

vom Schicksal finden wir deshalb in der alten Tragödie ebensowenig, als der Entschluß und die Tat auf der bloßen Subjektivität des Interesses und Charakters, auf Herrschsucht, Verliebtheit, Ehre, oder sonst auf Leidenschaften beruht, deren Recht allein in der besonderen Neigung und Persönlichkeit wurzeln kann. Solch ein durch den Gehalt seines Zwecks berechtigter Entschluß nun aber, indem er sich in einseitiger Besonderheit zur Ausführung bringt, verletzt unter bestimmten Umständen, welche an sich schon die reale Möglichkeit von Konflikten in sich tragen, ein anderes gleich sittliches Gebiet menschlichen Wollens, das nun der entgegenstehende Charakter als sein wirkliches Pathos festhält und reagierend durchführt, so daß dadurch die Kollision gleichberechtigter Mächte und Individuen vollständig in Bewegung kommt.

Der Kreis dieses Inhalts nun, obschon er mannigfaltig partikularisiert werden kann, ist dennoch seiner Natur nach nicht von großem Reichtune. Der Hauptgegensatz, den besonders Sophokles, nach Äschylus' Vorgang aufs schönste behandelt hat, ist der des Staates, des sittlichen Lebens in seiner geistigen Allgemeinheit, und der Familie als der natürlichen Sittlichkeit. Dies sind die reinsten Mächte der tragischen Darstellung, indem die Harmonie dieser Sphären und das einklangsvolle Handeln innerhalb ihrer Wirklichkeit die vollständige Realität des sittlichen Daseins ausmacht. Ich brauche in dieser Rücksicht nur an Äschylus' Sieben vor Theben und mehr noch an die Antigone des Sophokles zu erinnern. Antigone ehrt die Bande des Bluts, die unterirdischen Götter, Kreon allein den Zeus, die waltende Macht des öffentlichen Lebens und Gemeinwohls. Auch in der Iphigenia in Aulis, sowie in dem Agamemnon, den Choephoren und Eumeniden des Äschylus und in der Elektra des Sophokles finden wir den ähnlichen Konflikt. Agamemnon opfert als König und Führer des Heers seine Tochter dem Interesse der Griechen und des trojanischen Zuges, und zerreist dadurch das Band der Liebe zur Tochter und Gattin, das Klytämnestra, als Mutter, im tiefsten Herzen bewahrt, und rächend dem heimkehrenden Gatten schmählichen Untergang bereitet. Orest, der Sohn und Königssohn, ehrt die Mutter, aber er hat das Recht des Vaters, des Königs, zu vertreten, und schlägt den Schoß, der ihn geboren.

Dies ist ein für alle Zeiten gültiger Inhalt, dessen Darstellung daher aller nationalen Unterschiedenheit zum Trotz, auch unsere menschliche und künstlerische Teilnahme gleich rege erhält.

Formeller schon ist eine zweite Hauptkollision, welche die griechischen Tragiker besonders in dem Schicksal des Ödipus darzustellen liebten, wovon uns Sophokles das vollendetste Beispiel in seinem Oedipus rex und Ödipus auf Kolonos zurückgelassen hat. Hier handelt es sich um das Recht des wachen Bewußtseins, um die Berechtigung dessen, was der Mensch mit selbstbewußtem Wollen vollbringt, dem gegenüber, was er unbewußt und willenlos nach der Bestimmung der Götter wirklich getan hat. Ödip hat den Vater erschlagen, die Mutter geheiratet, in blutschänderischem Ehebette Kinder gezeugt, und dennoch ist er ohne es zu wissen und zu wollen in diese ärgsten Frevel verwickelt worden. Das Recht unseres heutigen tieferen Bewußtseins würde darin bestehen, diese Verbrechen, da sie weder im eigenen Wissen noch im eigenen Wollen gelegen haben, auch nicht als die Taten des eigenen Selbst anzuerkennen; der plastische Grieche aber steht ein für das, was er als Individuum vollbracht hat, und zerscheidet sich nicht in die formelle Subjektivität des Selbstbewußtseins und in das, was die objektive Sache ist.

Für uns von untergeordneter Art endlich sind andere Kollisionen, welche teils auf die allgemeine Stellung des individuellen Handelns überhaupt zum griechischen Fatum, teils auf speziellere Verhältnisse Bezug haben.

Bei allen diesen tragischen Konflikten nun aber müssen wir vornehmlich die falsche Vorstellung von Schuld oder Unschuld beiseite lassen. Die tragischen Heroen sind ebenso schuldig als unschuldig. Gilt die Vorstellung, der Mensch sei schuldig, nur in dem Falle, daß ihm eine Wahl offen stand, und er sich mit Willkür zu dem entschloß, was er ausführt, so sind die alten plastischen Figuren unschuldig; sie handeln aus diesem Charakter, diesem Pathos, weil sie gerade dieser Charakter, dieses Pathos sind; da ist keine Unentschlossenheit und keine Wahl. Das eben ist die Stärke der großen Charaktere, daß sie nicht wählen, sondern durch und durch von Hause aus das sind, was sie wollen und vollbringen. Sie sind das, was sie sind und ewig dies, und das ist ihre Größe. Denn die Schwäche im Handeln besteht nur in der Trennung des Subjekts als solchen und seines Inhalts, so daß Charakter, Willen und Zweck nicht absolut in eins gewachsen erscheinen, und das Individuum sich, indem ihm kein fester Zweck als Substanz seiner eigenen Individualität, als Pathos und Macht seines ganzen Wollens in der Seele lebt, unentschlossen noch von diesem zu jenem wenden und sich nach Willkür

entscheiden kann. Dies Herüber und Hinüber ist aus den plastischen Gestalten erntfernt; das Band zwischen Subjektivität und Inhalt des Wollens bleibt für sie unauflöslich. Was sie zu ihrer Tat treibt, ist eben das sittlich berechtigte Pathos, welches sie nun auch in pathetischer Beredsamkeit gegeneinander nicht in der subjektiven Rhetorik des Herzens und Sophistik der Leidenschaft geltend machen, sondern in jener ebenso gediegenen als gebildeten Objektivität, in deren Tiefe, Maß und plastisch lebendiger Schönheit vor allem Sophokles Meister war. Zugleich aber führt ihr kollisionsvolles Pathos sie zu verletzenden schuldvollen Taten. An diesen nun wollen sie nicht etwa unschuldig sein. Im Gegenteil; was sie getan, wirklich getan zu haben, ist ihr Ruhm. Solch einem Heros könnte man nichts Schlimmeres nachsagen, als daß er unschuldig gehandelt habe. Es ist die Ehre der großen Charaktere, schuldig zu sein. Sie wollen nicht zum Mitleiden, zur Rührung bewegen. Denn nicht das Substantielle, sondern die subjektive Vertiefung der Persönlichkeit, das subjektive Leiden rührt. Ihr fester starker Charakter aber ist eins mit seinem wesentlichen Pathos, und dieser unscheidbare Einklang flößt Bewunderung ein, nicht Rührung, zu der auch Euripides erst übergegangen ist.

Das Resultat endlich der tragischen Verwicklung leitet nun keinem anderen Ausgange zu, als daß sich die beiderseitige Berechtigung der gegeneinander kämpfenden Seiten zwar bewährt, die Einseitigkeit ihrer Behauptung aber abgestreift wird, und die ungestörte innere Harmonie, jener Zustand des Chors zurückkehrt, welcher allen Göttern ungetrübt die gleiche Ehre gibt. Die wahre Entwicklung besteht nur in dem Aufheben der Gegensätze als Gegensätze, in der Versöhnung der Mächte des Handelns, die sich in ihrem Konflikte wechselsweise zu negieren streben. Nur dann ist nicht das Unglück und Leiden, sondern die Befriedigung des Geistes das letzte, insofern erst bei solchem Ende die Notwendigkeit dessen, was den Individuen geschieht, als absolute Vernünftigkeit erscheinen kann, und das Gemüt wahrhaft sittlich beruhigt ist: erschüttert durch das Los der Helden, versöhnt in der Sache. Nur wenn man diese Einsicht festhält, läßt sich die alte Tragödie begreifen. Wir dürfen deshalb solch eine Art des Abschlusses auch nicht als einen bloß moralischen Ausgang auffassen, demgemäß das Böse bestraft und die Tugend belohnt ist, d. h. „wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch". Auf diese subjektive Seite der in sich reflektierten Persönlichkeit und deren „Gut" und „Bös" kommt es hier

gar nicht an, sondern, wenn die Kollision vollständig war, auf die Anschauung der affirmativen Versöhnung und das gleiche Gelten beider Mächte, die sich bekämpften. Ebensowenig ist die Notwendigkeit des Ausgangs ein blindes Schicksal, d. h. ein bloß unvernünftiges, unverstandenes Fatum, das viele antik nennen, sondern die Vernünftigkeit des Schicksals, obschon sie hier noch nicht als sebstbewußte Vorsehung erscheint, deren göttlicher Endzweck mit der Welt und den Individuen für sich und andere heraustritt, liegt eben darin, daß die höchste Gewalt, die über den einzelnen Göttern und Menschen steht, es nicht dulden kann, daß die einseitig sich verselbständigenden und dadurch die Grenze ihrer Befugnis überschreitenden Mächte, sowie die Konflikte, welche hieraus folgen, Bestand erhalten. Das Fatum weist die Individualität in ihre Schranken zurück, und zertrümmert sie, wenn sie sich überhoben hat. Ein unvernünftiger Zwang aber, eine Schuldlosigkeit des Leidens müßte statt sittlicher Beruhigung nur Indignation in der Seele des Zuschauers hervorbringen. — Nach einer anderen Seite unterscheidet sich deshalb die tragische Versöhnung auch ebensosehr wieder von der epischen. Sehen wir in dieser Rücksicht auf Achill und Odysseus, so gelangen beide ans Ziel, und es gehört sich, daß sie es erreichen, aber es ist nicht ein stetes Glück, das sie begünstigt, sondern sie haben die Empfindung der Endlichkeit bitter zu kosten, und müssen sich mühsam durch Schwierigkeiten, Verluste und Aufopferungen hindurchkämpfen. Denn so erfordert es die Wahrheit überhaupt, daß in dem Verlauf des Lebens und der objektiven Breite der Ereignisse auch die Nichtigkeit des Endlichen zur Erscheinung komme. So wird zwar Achilles Zorn versöhnt, er erlangt von Agamemnon das, worin er beleidigt worden war, er nimmt an Hektor seine Rache, die Totenfeier für Patroklus wird vollbracht, und Achill als der Herrlichste anerkannt, aber sein Zorn und dessen Versöhnung hat ihn eben seinen liebsten Freund, den edlen Patroklus, gekostet; um diesen Verlust an Hektor zu rächen, sieht er sich gezwungen, selber von seinem Zorne abzulassen, und sich wieder in die Schlacht gegen die Troer zu begeben, und indem er als der Herrlichste gekannt ist, hat er zugleich die Empfindung seines frühen Todes. In der ähnlichen Weise langt Odysseus in Ithaka, diesem Ziel seiner Wünsche, endlich an, doch allein, schlafend, nach dem Verlust aller seiner Gefährten, aller Kriegsbeute von Ilium, nach langen Jahren Harrens und Abmühens. So haben beide ihre Schuld an die Endlichkeit

abgetragen, und der Nemesis ist im Untergange Trojas und dem Schicksal der griechischen Helden ihr Recht geworden. Aber die Nemesis ist nur die alte Gerechtigkeit, die nur überhaupt das allzu Hohe herabsetzt, um das abstrakte Gleichgewicht des Glücks durch Unglück wieder herzustellen, und ohne nähere sittliche Bestimmung nur das endliche Sein berührt und trifft. Dies ist die epische Gerechtigkeit im Felde des Geschehens, die allgemeine Versöhnung bloßer Ausgleichung. Die höhere tragische Aussöhnung hingegen bezieht sich auf das Hervorgehen der bestimmten sittlichen Substantialitäten aus ihrem Gegensatze zu ihrer wahrhaftigen Harmonie. Die Art und Weise nun aber, diesen Einklang herzustellen, kann sehr verschiedener Art sein, und ich will deshalb nur auf die Hauptmomente, um die es sich in dieser Rücksicht handelt, aufmerksam machen.

Erstlich ist besonders herauszuheben, daß wenn die Einseitigkeit des Pathos den eigentlichen Grund der Kollisionen ausmacht, dies hier nichts anderes heißt, als daß sie ins lebendige Handeln eingetreten und somit zum alleinigen Pathos eines bestimmten Individuums geworden ist. Soll nun die Einseitigkeit sich aufheben, so ist es also dies Individuum, das, insofern es nur als das eine Pathos gehandelt hat, abgestreift und aufgeopfert werden muß. Denn das Individuum ist nur dies eine Leben: gilt dies nicht fest für sich als dieses eine, so ist das Individuum zerbrochen.

Die vollständigste Art dieser Entwicklung ist dann möglich, wenn die streitenden Individuen, ihrem konkreten Dasein nach, an sich selbst jedes als Totalität auftreten, so daß sie an sich selber in der Gewalt dessen stehn, wogegen sie ankämpfen, und daher das verletzen, was sie ihrer eigenen Existenz gemäß ehren sollten. So lebt z. B. Antigone in der Staatsgewalt Kreons; sie selbst ist Königstochter und Braut des Haemon, so daß sie dem Gebot des Fürsten Gehorsam zollen sollte. Doch auch Kreon, der seinerseits Vater und Gatte ist, müßte die Heiligkeit des Bluts respektieren, und nicht das befehlen, was dieser Pietät zuwiderläuft. So ist beiden an ihnen selbst das immanent, wogegen sie sich wechselsweise erheben, und sie werden an dem selber ergriffen und gebrochen, was zum Kreise ihres eigenen Daseins gehört. Antigone erleidet den Tod, ehe sie sich des bräutlichen Reigens erfreut, aber auch Kreon wird an seinem Sohne und seiner Gattin gestraft, die sich den Tod geben, der eine um Antigones, die andere um Haemons Tod. Von allem Herrlichen der alten und modernen Welt — ich kenne so ziemlich

alles, und man soll es und kann es kennen — erscheint mir nach dieser Seite die Antigone als das vortrefflichste, befriedigendste Kunstwerk.

Der tragische Ausgang nun aber bedarf zum Ablassen beider Einseitigkeiten und ihrer gleichen Ehre nicht jedesmal des Untergangs der beteiligten Individuen. So enden bekanntlich die Eumeniden des Äschylus nicht mit dem Tode Orests oder dem Verderben der Eumeniden, dieser Rächerinnen des Mutterbluts und der Pietät, dem Apoll gegenüber, welcher die Würde und Verehrung des Familienhauptes und Königs aufrecht erhalten will, und den Orest angestiftet hatte, Klytämnestra zu töten, sondern dem Orest wird die Strafe erlassen, und beiden Göttern die Ehre gegeben. Zugleich aber sehen wir an diesem entscheidenden Schlusse deutlich, was den Griechen ihre Götter galten, wenn sie sich dieselben in ihrer kämpfenden Besonderheit vor die Anschauung brachten. Vor dem wirklichen Athen erscheinen sie nur als Momente, welche die volle harmonische Sittlichkeit zusammenbindet. Die Stimmen des Areopags sind gleich; es ist Athene, die Göttin, das lebendige Athen seiner Substanz nach vorgestellt, die den weißen Stein hinzufügt, den Orest freigibt, aber den Eumeniden ebenso als dem Apoll Altäre und Verehrung verspricht.

Dieser objektiven Versöhnung gegenüber kann die Ausgleichung zweitens subjektiver Art sein, indem die handelnde Individualität zuletzt ihre Einseitigkeit selber aufgibt. In dem Ablassen von ihrem substantiellen Pathos aber würde sie charakterlos erscheinen, was der Gediegenheit der plastischen Figuren widerspricht. Das Individuum kann sich deshalb nur gegen eine höhere Macht und deren Rat und Befehl aufgeben, so daß es für sich in seinem Pathos beharrt, durch einen Gott aber der starre Wille gebrochen wird. Der Knoten löst sich in diesem Falle nicht, sondern wird, wie im Philoktet z. B., durch einen Deus ex machina zerhauen.

Schöner endlich, als diese mehr äußerliche Weise des Ausgangs, ist die innerliche Aussöhnung, welche ihrer Subjektivität wegen bereits gegen das Moderne hinstreift. Das vollendeteste antike Beispiel hierfür haben wir in dem ewig zu bewundernden Ödip auf Kolonos vor uns. Er hat seinen Vater unwissend erschlagen, den Thron Thebens, das Bett der eigenen Mutter bestiegen; diese bewußtlosen Verbrechen machen ihn nicht unglücklich; aber der alte Rätsellöser zwingt das Wissen über sein eigenes dunkles Schicksal heraus, und erhält nun das furchtbare Bewußtsein, daß er dies in

sich geworden. Mit dieser Auflösung des Rätsels an ihm selber hat er wie Adam, als er zum Bewußtsein des Guten und Bösen kam, sein Glück verloren. Nun macht er, der Seher, sich blind, nun verbannt er sich vom Thron und scheidet von Theben, wie Adam und Eva aus dem Paradiese getrieben werden, und irrt, ein hilfloser Greis, umher. Doch den Schwerbelasteten, der in Kolonos, statt seines Sohnes Verlangen, daß er zurückkehren möge, zu erhören, ihm seine Erinnye zugesellt, der allen Zwiespalt in sich auslöscht und sich in sich selber reinigt, ruft ein Gott zu sich; sein blindes Auge wird verklärt und hell, seine Gebeine werden zum Heil, zum Horte der Stadt, die ihn gastfrei aufnahm. Diese Verklärung im Tode ist seine und unsere erscheinende Versöhnung in seiner Individualität und Persönlichkeit selber. Man hat einen christlichen Ton darin finden wollen, die Anschauung eines Sünders, den Gott zu Gnaden annimmt und das Schicksal, das an seiner Endlichkeit sich ausließ, im Tode durch Seligkeit vergütet. Die christliche religiöse Versöhnung aber ist eine Verklärung der Seele, die, im Quell des ewigen Heils gebadet, sich über ihre Wirklichkeit und Taten erhebt, indem sie das Herz selbst, denn dies vermag der Geist, zum Grabe des Herzens macht, die Anklagen der irdischen Schuld mit ihrer eigenen irdischen Individualität bezahlt, und sich nun in der Gewißheit des ewigen rein geistigen Seligseins in sich selbst gegen jene Anklagen festhält. Die Verklärung des Ödipus dagegen bleibt immer noch die antike Herstellung des Bewußtseins aus dem Streite sittlicher Mächte und Verletzungen zur Einheit und Harmonie dieses *sittlichen* Gehaltes selber.

4. Die neuere Tragödie.

Die Tragödie in ihrer antiken plastischen Hoheit bleibt noch bei der Einseitigkeit stehn, das Gelten der sittlichen Substanz und Notwendigkeit zur allein wesentlichen Basis zu machen, dagegen die individuelle und subjektive Vertiefung der handelnden Charaktere in sich unausgebildet zu lassen.

Die *moderne Tragödie* nun nimmt in ihrem eigenen Gebiete das Prinzip der Subjektivität von Anfang an auf. Sie macht deshalb die subjektive Innerlichkeit des Charakters, der keine bloß individuelle klassische Verlebendigung sittlicher Mächte ist, zum eigentlichen Gegenstande und Inhalt, und läßt in dem gleichartigen Typus die Handlungen ebenso durch den äußeren Zufall der Umstände in Kollision kommen als die ähnliche Zufälligkeit auch über

den Erfolg entscheidet oder zu entscheiden scheint. — In dieser Rücksicht sind es folgende Hauptpunkte, die wir zu besprechen haben:

erstens die Natur der mannigfaltigen Zwecke, welche als Inhalt der Charaktere zur Ausführung gelangen sollen;

zweitens die tragischen Charaktere selbst sowie die Kollisionen, denen sie unterworfen sind;

drittens die von der antiken Tragödie unterschiedene Art des Ausgangs und der tragischen Versöhnung.

Wie sehr auch im romantischen Trauerspiel die Subjektivität der Leiden und Leidenschaften, im eigentlichen Sinne dieses Wortes, den Mittelpunkt abgibt, so kann dennoch im menschlichen Handeln die Grundlage bestimmter Zwecke aus den konkreten Gebieten der Familie, des Staates, der Kirche usf. nicht ausbleiben. Denn mit dem Handeln tritt der Mensch überhaupt in den Kreis der realen Besonderheit ein. Insofern aber jetzt nicht das Substantielle als solches in diesen Sphären das Interesse der Individuen ausmacht, partikularisieren sich die Zwecke einerseits zu einer Breite und Mannigfaltigkeit sowie zu einer Spezialität, in welcher das wahrhaft Wesentliche oft nur noch in verkümmerter Weise hindurchzuscheinen vermag. Außerdem erhalten diese Zwecke eine durchaus veränderte Gestalt. In dem religiösen Kreise z. B. bleiben nicht mehr die zu Götterindividuen durch die Phantasie herausgestellten besonderen sittlichen Mächte, in eigener Person oder als Pathos menschlicher Heroen, der durchgreifende Inhalt, sondern die Geschichte Christi, der Heiligen usf. wird dargestellt; im Staat ist es besonders das Königtum, die Macht der Vasallen, der Streit der Dynastien oder einzelner Mitglieder ein und desselben Herrscherhauses untereinander, was in bunter Verschiedenheit zum Vorschein kommt; ja weiterhin handelt es sich auch um bürgerliche und privatrechtliche und sonstige Verhältnisse, und in der ähnlichen Art tun sich auch im Familienleben Seiten hervor, welche dem antiken Drama noch nicht zugänglich waren. Denn indem sich in den genannten Kreisen das Prinzip der Subjektivität selber sein Recht verschafft hat, treten eben hierdurch in allen Sphären neue Momente heraus, die der moderne Mensch zum Zweck und zur Richtschnur seines Handelns zu machen sich die Befugnis gibt.

Andererseits ist es das Recht der Subjektivität als solcher, das sich als alleiniger Inhalt feststellt und nun die Liebe, die persönliche Ehre usf. so sehr als ausschließlichen Zweck ergreift, daß die übrigen Verhältnisse teils nur als der äußerliche Boden erscheinen können,

auf welchem sich diese modernen Interessen hinbewegen, teils für sich den Forderungen des subjektiven Gemüts konfliktvoll entgegenstehn. Vertiefter noch ist es das Unrecht und Verbrechen, das der subjektive Charakter, wenn er es sich auch nicht als Unrecht und Verbrechen selber zum Zweck macht, dennoch, um sein vorgestecktes Ziel zu erreichen, nicht scheut. —

Dieser Partikularisation und Subjektivität gegenüber können sich drittens die Zwecke ebensosehr wieder teils zur Allgemeinheit und umfassenden Weite des Inhalts ausdehnen, teils werden sie als in sich selber substantiell aufgefaßt und durchgeführt. In der ersteren Rücksicht will ich nur an die absolute philosophische Tragödie, an Goethes Faust erinnern, in welcher einerseits die Befriedigungslosigkeit in der Wissenschaft, andererseits die Lebendigkeit des Weltlebens und irdischen Genusses, überhaupt die tragisch versuchte Vermittlung des subjektiven Wissens und Strebens mit dem Absoluten, in seinem Wesen und seiner Erscheinung, eine Weite des Inhalts gibt, wie sie in ein und demselben Werke zu umfassen zuvor kein anderer dramatischer Dichter gewagt hat. In der ähnlichen Art ist auch Schillers Karl Moor, gegen die gesamte bürgerliche Ordnung, und den ganzen Zustand der Welt und Menschheit seiner Zeit empört und lehnt sich in diesem allgemeinen Sinne gegen dieselbe auf. Wallenstein faßt gleichfalls einen großen allgemeinen Zweck, die Einheit und den Frieden Deutschlands, einen Zweck, den er ebensosehr durch seine Mittel, die, nur künstlich und äußerlich zusammengehalten, gerade da zerbrechen und zerfahren, wo es ihm ernst wird, als auch durch seine Erhebung gegen die kaiserliche Autorität verfehlt, an deren Macht er mit seinem Unternehmen zerschellen muß. Dergleichen allgemeine Weltzwecke, wie sie Karl Moor und Wallenstein verfolgen, lassen sich überhaupt nicht durch ein Individuum in der Art durchführen, daß die anderen zu gehorsamen Instrumenten werden, sondern sie setzen sich durch sich selber teils mit dem Willen vieler, teils gegen und ohne ihr Bewußtsein durch. Als Beispiel einer Auffassung der Zwecke als in sich substantieller will ich nur einige Tragödien des Calderon anführen, in welchen die Liebe, Ehre usf. in Rücksicht auf ihre Rechte und Pflichten von den handelnden Individuen selbst wie nach einem Kodex für sich fester Gesetze gehandhabt wird. Auch in Schillers tragischen Figuren kommt, wenn auch auf einem ganz anderen Standpunkte, häufig das Ähnliche zunächst insofern vor, als diese Individuen ihre Zwecke zugleich im Sinne allgemeiner absoluter Menschenrechte auf-

fassen und verfechten. So meint z. B. schon der Major Ferdinand in Kabale und Liebe die Rechte der Natur gegen die Konvenienzen der Mode zu verteidigen, und vor allem fordert Marquis Posa Gedankenfreiheit als ein unveräußerliches Gut der Menschheit.

Im allgemeinen aber ist es in der modernen Tragödie nicht das Substantielle ihres Zwecks, um dessen Willen die Individuen handeln, und was sich als das Treibende in ihrer Leidenschaft bewährt, sondern die Subjektivität ihres Herzens und Gemüts oder die Besonderheit ihres Charakters dringt auf Befriedigung. Denn selbst in den eben angeführten Beispielen ist teils bei jenen spanischen Ehren- und Liebeshelden der Inhalt ihrer Zwecke an und für sich so subjektiver Art, daß die Rechte und Pflichten desselben mit den eigenen Wünschen des Herzens unmittelbar zusammenfallen können, teils erscheint in Schillers Jugendwerken das Pochen auf Natur, Menschenrechte und Weltverbesserung mehr nur als Schwärmerei eines subjektiven Enthusiasmus; und wenn Schiller in seinem späteren Alter ein reiferes Pathos geltend zu machen suchte, so geschah dies eben, weil er das Prinzip der antiken Tragödie auch in der modernen dramatischen Kunst wieder herzustellen im Sinne hatte. Um den näheren Unterschied bemerkbar zu machen, der in dieser Rücksicht zwischen der antiken und modernen Tragödie stattfindet, will ich nur auf Shakespeares Hamlet hinweisen, welchem eine ähnliche Kollision zugrunde liegt, wie sie Äschylus in den Choephoren und Sophokles in der Elektra behandelt hat. Denn auch dem Hamlet ist der Vater und König erschlagen und die Mutter hat den Mörder geheiratet. Was aber bei den griechischen Dichtern eine sittliche Berechtigung hat, der Tod des Agamemnon, erhält dagegen bei Shakespeare die alleinige Gestalt eines verruchten Verbrechens, an welchem Hamlets Mutter unschuldig ist, so daß sich der Sohn als Rächer nur gegen den brudermörderischen König zu wenden hat, und in ihm nichts vor sich sieht, was wahrhaft zu ehren wäre. Die eigentliche Kollision dreht sich deshalb auch nicht darum, daß der Sohn in seiner sittlichen Rache selbst die Sittlichkeit verletzen muß, sondern um den subjektiven Charakter Hamlets, dessen edle Seele für diese Art energischer Tätigkeit nicht geschaffen ist, und voll Ekel an der Welt und am Leben, zwischen Entschluß, Proben und Anstalten zur Ausführung umhergetrieben, durch das eigene Zaudern und die äußere Verwicklung der Umstände zugrunde geht.

Wenden wir uns zweitens deshalb jetzt zu der Seite hinüber, welche in der modernen Tragödie von hervorstechenderer Wichtigkeit

ist, zu den Charakteren nämlich und deren Kollision, so ist das nächste, was wir zum Ausgangspunkt nehmen können, kurz resumiert, folgendes:

Die Heroen der alten klassischen Tragödie finden Umstände vor, unter denen sie, wenn sie sich fest zu dem einen sittlichen Pathos entschließen, das ihrer eigenen für sich fertigen Natur allein entspricht, notwendig in Konflikt mit der gleichberechtigten, gegenüberstehenden sittlichen Macht geraten müssen. Die romantischen Charaktere hingegen stehn von Anfang an mitten in einer Breite zufälligerer Verhältnisse und Bedingungen, innerhalb welcher sich so und anders handeln ließe, so daß der Konflikt, zu welchem die äußeren Voraussetzungen allerdings den Anlaß darbieten, wesentlich in dem Charakter liegt, dem die Individuen in ihrer Leidenschaft nicht um der substantiellen Berechtigung willen, sondern weil sie einmal das sind, was sie sind, Folge leisten. Auch die griechischen Helden handeln zwar nach ihrer Individualität, aber diese Individualität ist, wie gesagt, auf der Höhe der alten Tragödie notwendig selbst ein in sich sittliches Pathos, während in der modernen der eigentümliche Charakter als solcher, bei welchem es zufällig bleibt, ob er das in sich selbst Berechtigte ergreift oder in Unrecht und Verbrechen geführt wird, sich nach subjektiven Wünschen und Bedürfnissen, äußeren Einflüssen usf. entscheidet. Hier kann deshalb wohl die Sittlichkeit des Zwecks und der Charakter zusammenfallen, diese Kongruenz aber macht, der Partikularisation der Zwecke, Leidenschaften und subjektiven Innerlichkeit wegen, nicht die wesentliche Grundlage und objektive Bedingung der tragischen Tiefe und Schönheit aus.

Was nun die weiteren Unterschiede der Charaktere selber anbetrifft, so läßt sich hierüber, bei der bunten Mannigfaltigkeit, der in diesem Gebiete Tür und Tor eröffnet ist, wenig Allgemeines sagen. — Ein nächster Gegensatz, der bald genug ins Auge springt, ist der einer abstrakten und dadurch formellen Charakteristik, Individuen gegenüber, die uns als konkrete Menschen lebendig entgegentreten. Von der ersten Art lassen sich als Beispiel besonders die tragischen Figuren der Franzosen und Italiener zitieren, die, aus der Nachbildung der Alten entsprungen, mehr oder weniger nur als bloße Personifikationen bestimmter Leidenschaften der Liebe, Ehre, des Ruhms, der Herrschsucht, Tyrannei usf. gelten können und die Motive ihrer Handlungen sowie den Grad und die Art ihrer Empfindungen zwar mit einem großen deklamatorischen Aufwand und vieler Kunst der Rhetorik zum besten geben, doch in dieser Weise

der Explikation mehr an die Fehlgriffe des Seneka als an die dramatischen Meisterwerke der Griechen erinnern. Auch die spanische Tragödie streift an diese abstrakte Charakterschilderung an. Hier aber ist das Pathos der Liebe im Konflikt mit der Ehre, Freundschaft, königlichen Autorität usf. selbst so abstrakt subjektiver Art und in Rechten und Pflichten von so scharfer Ausprägung, daß es, wenn es in dieser gleichsam subjektiven Substantialität als das eigentliche Interesse hervorstechen soll, eine vollere Partikularisation der Charaktere kaum zuläßt. Dennoch haben die spanischen Figuren oft eine wenn auch wenig ausgefüllte Geschlossenheit und sozusagen spröde Persönlichkeit, welche den französischen abgeht, während die Spanier zugleich, der kahlen Einfachheit im Verlaufe französischer Tragödien gegenüber, auch im Trauerspiel den Mangel an innerer Mannigfaltigkeit durch die scharfsichtig erfundene Fülle interessanter Situationen und Verwicklungen zu ersetzen verstehn. — Als Meister dagegen in Darstellung menschlich voller Individuen und Charaktere zeichnen sich besonders die Engländer aus, und unter ihnen wieder steht vor allen anderen Shakespeare fast unerreichbar da. Denn selbst wenn irgendeine bloß formelle Leidenschaft, wie z. B. im Macbeth die Herrschsucht, im Othello die Eifersucht, das ganze Pathos seiner tragischen Helden in Anspruch nimmt, verzehrt dennoch solch eine Abstraktion nicht etwa die weiterreichende Individualität, sondern in dieser Bestimmtheit bleiben die Individuen immer noch ganze Menschen. Ja je mehr Shakespeare in der unendlichen Breite seiner Weltbühne auch zu den Extremen des Bösen und der Albernheit fortgeht, um so mehr gerade, wie ich schon früher bemerkte, versenkt er selbst auf diesen äußersten Grenzen seine Figuren nicht etwa ohne den Reichtum poetischer Ausgestattung in ihre Beschränktheit, sondern er gibt ihnen Geist und Phantasie, er macht sie durch das Bild, in welchem sie sich in theoretischer Anschauung objektiv wie ein Kunstwerk betrachten, selber zu freien Künstlern ihrer selbst, und weiß uns dadurch, bei der vollen Markigkeit und Treue seiner Charakteristik, für Verbrecher ganz ebenso, wie für die gemeinsten plattesten Rüpel und Narren zu interessieren. Von ähnlicher Art ist auch die Äußerungsweise seiner tragischen Charaktere; individuell, real, unmittelbar lebendig, höchst mannigfaltig, und doch, wo es nötig erscheint, von einer Erhabenheit und schlagenden Gewalt des Ausdrucks, von einer Innigkeit und Erfindungsgabe in augenblicklich sich erzeugenden Bildern und Gleichnissen, von einer Rhetorik, nicht der Schule, sondern der wirklichen Emp-

findung und Durchgängigkeit des Charakters, daß ihm, in Rücksicht auf diesen Verein unmittelbarer Lebendigkeit und innerer Seelengröße, nicht leicht ein anderer dramatischer Dichter unter den Neueren kann zur Seite gestellt werden. Denn Goethe hat zwar in seiner Jugend einer ähnlichen Naturtreue und Partikularität, doch ohne die innere Gewalt und Höhe der Leidenschaft, nachgestrebt, und Schiller wieder ist in eine Gewaltsamkeit verfallen, für deren hinausstürmende Expansion es an dem eigentlichen Kern fehlt.

Ein zweiter Unterschied in den modernen Charakteren besteht in ihrer Festigkeit oder ihrem inneren Schwanken und Zerwürfnis. Die Schwäche der Unentschiedenheit, das Herüber und Hinüber der Reflexion das Überlegen der Gründe, nach welchen der Entschluß sich richten soll, tritt zwar auch bei den Alten schon hin und wieder in den Tragödien des Euripides hervor, doch Euripides verläßt auch bereits die ausgerundete Plastik der Charaktere und Handlung, und geht zum subjektiv Rührenden über. Im modernen Trauerspiel nun kommen dergleichen schwankende Gestalten häufiger besonders in der Weise vor, daß sie in sich selber einer gedoppelten Leidenschaft angehören, welche sie von dem einen Entschluß, der einen Tat zur anderen herüberschickt. Ich habe von diesem Schwanken bereits an einer anderen Stelle gesprochen und will hier nur noch hinzufügen, daß wenn auch die tragische Handlung auf der Kollision beruhen muß, dennoch das Hineinlegen des Zwiespalts in ein und dasselbe Individuum immer viel Mißliches mit sich führt. Denn die Zerrissenheit in entgegengesetzte Interessen hat zum Teil in einer Unklarheit und Dumpfheit des Geistes ihren Grund, zum Teil in Schwäche und Unreifheit. Von dieser Art finden sich noch in Goethes Jugendprodukten einige Figuren: Weislingen z. B. Fernando in Stella, vor allem aber Clavigo. Es sind gedoppelte Menschen, die nicht zu fertiger und dadurch fester Individualität gelangen können. Anders schon ist es, wenn einem für sich selbst sicheren Charakter zwei entgegengesetzte Lebenssphären, Pflichten usf. gleich heilig erscheinen, und er sich dennoch mit Ausschluß der anderen auf die eine Seite zu stellen genötigt sieht. Dann nämlich ist das Schwanken nur ein Übergang und macht nicht den Nerv des Charakters selbst aus. Wieder von anderer Art ist der tragische Fall, daß ein Gemüt gegen sein besseres Wollen zu entgegengesetzten Zwecken der Leidenschaft abirrt, wie z. B. Schillers Jungfrau, und sich nun aus diesem innern Zwiespalt in sich selbst und nach außen herstellen oder daran untergehn muß. Doch hat

diese subjektive Tragik innerer Zwiespaltigkeit, wenn sie zum tragischen Hebel gemacht wird, überhaupt teils etwas bloß Trauriges und Peinliches, teils etwas Ärgerliches, und der Dichter tut besser, sie zu vermeiden, als sie aufzusuchen und vorzugsweise auszubilden. Am schlimmsten aber ist es, wenn solch ein Schwanken und Umschlagen des Charakters und ganzen Menschen gleichsam als eine schiefe Kunstdialektik zum Prinzipe der ganzen Darstellung gemacht wird, und die Wahrheit gerade darin bestehen soll, zu zeigen, kein Charakter sei in sich fest und seiner selbst sicher. Die einseitigen Zwecke besonderer Leidenschaften und Charaktere dürfen es zwar zu keiner unangefochtenen Realisierung bringen, und auch in der gewöhnlichen Wirklichkeit wird ihnen durch die reagierende Gewalt der Verhältnisse und entgegenstehenden Individuen die Erfahrung ihrer Endlichkeit und Unhaltbarkeit nicht erspart; dieser Ausgang aber, welcher erst den sachgemäßen Schluß bildet, muß nicht als ein dialektisches Räderwerk gleichsam mitten in das Individuum selbst hineingesetzt werden, sonst ist das Subjekt als diese Subjektivität eine nur leere unbestimmte Form, die mit keiner Bestimmtheit der Zwecke wie des Charakters lebendig zusammenwächst. Ebenso ist es noch etwas anderes, wenn der Wechsel im inneren Zustande des ganzen Menschen eine konsequente Folge gerade dieser eigenen Besonderheit selber erscheint, so daß sich dann nur entwickelt und herauskommt, was an sich von Hause aus in dem Charakter gelegen hatte. So steigert sich z. B. in Shakespeares Lear die ursprüngliche Torheit des alten Mannes zur Verrücktheit in der ähnlichen Weise, als Glosters geistige Blindheit zur wirklichen leiblichen Blindheit umgewandelt wird, in welcher ihm dann erst die Augen über den wahren Unterschied in der Liebe seiner Söhne aufgehn. — Gerade Shakespeare gibt uns, jener Darstellung schwankender und in sich zwiespaltiger Charaktere gegenüber, die schönsten Beispiele von in sich festen und konsequenten Gestalten, die sich eben durch dieses entschiedene Festhalten an sich selbst und ihre Zwecke ins Verderben bringen. Nicht sittlich berechtigt, sondern nur von der formellen Notwendigkeit ihrer Individualität getragen, lassen sie sich zu ihrer Tat durch die äußeren Umstände locken oder stürzen sich blind hinein und halten in der Stärke ihres Willens darin aus, selbst wenn sie jetzt nun auch, was sie tun, nur aus Not vollführen, um sich gegen andere zu behaupten, oder weil sie nun einmal dahin gekommen, wohin sie gekommen sind. Das Entstehen der Leidenschaft, die, an sich dem Charakter gemäß, bisher nur noch nicht hervorgebrochen ist, jetzt

aber zur Entfaltung gelangt, dieser Fortgang und Verlauf einer großen Seele, ihre innere Entwicklung, das Gemälde ihres sich selbst zerstörenden Kampfes mit den Umständen, Verhältnissen und Folgen ist der Hauptinhalt in vielen von Shakespeares interessantesten Tragödien.

Der letzte wichtige Punkt, über den wir jetzt noch zu sprechen haben, betrifft den tragischen Ausgang, dem sich die modernen Charaktere entgegentreiben, sowie die Art der tragischen Versöhnung, zu welcher es diesem Standpunkte zufolge kommen kann. In der antiken Tragödie ist es die ewige Gerechtigkeit, welche, als absolute Macht des Schicksals, den Einklang der sittlichen Substanz gegen die sich verselbständigenden und dadurch kollidierenden besonderen Mächte rettet und aufrecht erhält, und bei der inneren Vernünftigkeit ihres Waltens uns durch den Anblick der untergehenden Individuen selber befriedigt. Tritt nun in der modernen Tragödie eine ähnliche Gerechtigkeit auf, so ist sie bei der Partikularität der Zwecke und Charaktere teils abstrakter, teils bei dem vertiefteren Unrecht und den Verbrechen, zu denen sich die Individuen, wollen sie sich durchsetzen, genötigt sehen, von kälterer kriminalistischer Natur. Macbeth z. B., die älteren Töchter und Tochtermänner Lears, der Präsident in Kabale und Liebe, Richard der dritte usf., usf. verdienen durch ihre Greuel nichts Besseres, als ihnen geschieht. Diese Art des Ausgangs stellt sich gewöhnlich so dar, daß die Individuen an einer vorhandenen Macht, der zum Trotz sie ihren besonderen Zweck ausführen wollen, zerschellen. So geht z. B. Wallenstein an der Festigkeit der kaiserlichen Gewalt zugrunde, doch auch der alte Piccolomini, der bei der Behauptung der gesetzlichen Ordnung Verrat am Freunde begangen und die Form der Freundschaft mißbraucht hat, wird durch den Tod seines hingeopferten Sohnes bestraft. Auch Götz von Berlichingen greift einen politisch bestehenden und sich fester gründenden Zustand an, und geht daran zugrunde, wie Weislingen und Adelheid, welche zwar auf der Seite dieser ordnungsmäßigen Gewalt stehen, doch durch Unrecht und Treubruch sich selbst ein unglückliches Ende bereiten. Bei der Subjektivität der Charaktere tritt nun hierbei sogleich die Forderung ein, daß sich auch die Individuen in sich selbst mit ihrem individuellen Schicksal versöhnt zeigen müßten. Diese Befriedigung nun kann teils religiös sein, indem das Gemüt gegen den Untergang seiner weltlichen Individualität sich eine höhere unzerstörbare Seligkeit gesichert weiß, teils formellerer aber weltlicher Art, insofern die

Stärke und Gleichheit des Charakters, ohne zu brechen, bis zum Untergange aushält und so seine subjektive Freiheit, allen Verhältnissen und Unglücksfällen gegenüber, in ungefährdeter Energie bewahrt; teils endlich inhaltsreicher durch die Anerkennung, daß es nur ein seiner Handlung gemäßes, wenn auch bitteres Los dahin nehme.

Auf der anderen Seite aber stellt sich der tragische Ausgang auch nur als Wirkung unglücklicher Umstände und äußerer Zufälligkeiten dar, die sich ebenso hätten anders drehen, und ein glückliches Ende zur Folge haben können. In diesem Falle bleibt uns nur der Anblick, daß sich die moderne Individualität bei der Besonderheit des Charakters, der Umstände und Verwicklungen an und für sich der Hinfälligkeit des Irdischen überhaupt überantwortet, und das Schicksal der Endlichkeit tragen muß. Diese bloße Trauer ist jedoch leer, und wird besonders dann eine nur schreckliche äußerliche Notwendigkeit, wenn wir in sich selbst edle schöne Gemüter in solchem Kampfe an dem Unglück bloß äußerer Zufälle untergehn sehen. Ein solcher Fortgang kann uns hart angreifen, doch erscheint er nur als gräßlich, und es dringt sich unmittelbar die Forderung auf, daß die äußeren Zufälle mit dem übereinstimmen müssen, was die eigentliche innere Natur jener schönen Charaktere ausmacht. Nur in dieser Rücksicht können wir uns z. B. in dem Untergange Hamlets und Julias versöhnt fühlen. Äußerlich genommen erscheint der Tod Hamlets zufällig durch den Kampf mit Laertes und der Verwechslung der Degen herbeigeleitet. Doch im Hintergrunde von Hamlets Gemüt liegt von Anfang an der Tod. Die Sandbank der Endlichkeit genügt ihm nicht; bei solcher Trauer und Weichheit, bei diesem Gram, diesem Ekel an allen Zuständen des Lebens fühlen wir von Hause aus, er sei in dieser greuelhaften Umgebung ein verlorener Mann, den der innere Überdruß fast schon verzehrt hat, ehe noch der Tod von außen an ihn herantritt. Dasselbe ist in Julie und Romeo der Fall. Dieser zarten Blüte sagt der Boden nicht zu, auf den sie gepflanzt ward, und es bleibt uns nichts übrig, als die traurige Flüchtigkeit so schöner Liebe zu beklagen, die, wie eine weiche Rose im Tal dieser zufälligen Welt, von den rauhen Stürmen und Gewittern und den gebrechlichen Berechnungen edler wohlwollender Klugheit gebrochen wird. Dies Weh aber, das uns befällt, ist eine nur schmerzliche Versöhnung, eine unglückselige Seligkeit im Unglück.

Wie uns die Dichter den bloßen Untergang der Individuen vorhalten, ebensowohl können sie nun auch der gleichen Zufälligkeit

der Verwicklungen eine solche Wendung geben, daß sich daraus, so wenig die sonstigen Umstände es auch zu gestatten scheinen, ein glücklicher Ausgang der Verhältnisse und Charaktere herbeiführt, für welche sie uns interessiert haben. Die Gunst solchen Schicksals hat wenigstens gleiches Recht als die Ungunst, und wenn es sich um weiter nichts handelt als um diesen Unterschied, so muß ich gestehen, daß mir für meinen Teil ein glücklicher Ausgang lieber ist. Und warum auch nicht? Das bloße Unglück, nur weil es Unglück ist, einer glücklichen Lösung vorzuziehen, dazu ist weiter kein Grund vorhanden, als eine gewisse vornehme Empfindlichkeit, die sich an Schmerz und Leiden weidet und sich darin interessanter findet als in schmerzlosen Situationen, die sie für alltäglich ansieht. Sind deshalb die Interessen in sich von der Art, daß es eigentlich nicht der Mühe wert ist, die Individuen darum aufzuopfern, indem sie sich, ohne sich selber aufzugeben, ihrer Zwecke entschlagen oder wechselseitig darüber vereinigen können, so braucht der Schluß nicht tragisch zu sein. Denn die Tragik der Konflikte und Lösung muß überhaupt nur da geltend gemacht werden, wo dies, um einer höheren Anschauung ihr Recht zu geben, notwendig ist. Wenn aber diese Notwendigkeit fehlt, so ist das bloße Leiden und Unglück durch nichts gerechtfertigt. („Vorlesungen über die Ästhetik" 1818—26; gedruckt 1835.)

Friedrich Theodor Vischer.

Wer die Gemeinheit der Welt, den maschinenhaft rohen Druck der Verhältnisse in diesem stoßenden Gedräng, wo alles vom Interesse geschoben wird und dazwischen die eiserne Schraube der Notwendigkeit läuft, wer dies mit grausam täuschungslosem Auge gesehen hat wie kein andrer, das ist Shakespeare. Die Gröblichkeit der Welt nennt er's einmal, Buckingham sagt's in Richard III.: grossness of this age; this age ist aber jedes age. Alle tragische Literatur aller Zeiten gibt dies Bild nicht in so unerbittlicher Schärfe; mit Shakespeare verglichen herrscht überall ideale Beschönigung, die nicht vollkommen ideal ist, eben weil sie noch beschönigt. Gegen diese Wildschweinwirtschaft der Welt brennt nun in ihm wie glühend Eisen der heilige Zorn und (sie) läßt er in seinen furchtbaren Tragödien die himmlische Gerechtigkeit mit blitzendem Flamberg durchhauen, und nicht von außen, sondern von innen. Er weiß sehr wohl, daß es so nicht wird in der Mehrzahl der einzelnen Fälle, im besten

nicht so leuchtend; aber er vertraut und glaubt, obwohl er es so wenig beweisen kann als irgendein Sterblicher, er glaubt, daß ein solches Gesetz geheimnisvoll, weil ein nicht übersichtliches Unendliches beherrschend, unserm Auge oft verschwindend, im großen waltet, und als Dichter faßt er diese zerstreuten Strahlen in den Fokus eines einzelnen Falls, der dadurch, wie durch jenes fürchterlich wahre Bild der Welt, hochsymbolisch wird. Dabei werden die tragisch Beteiligten und schuldig Gewordenen nicht, nur die Gesellschaft wird gerettet, die Wahrheit der über alles Einzelne übergreifenden Mächte: Ehre, Liebe, Recht, Vernunft, Menschlichkeit; unter ihrem mit so teurem Blut begossenen Baum können nun Unzählige in Frieden leben. Diese Mächte bleiben, während das Endliche verglühen muß. Shakespeare will durch die Häufung von Leiden und Leichen in seinen letzten Akten den Eindruck der Götterdämmerung, des jüngsten Tages hervorbringen. Daher ruft Kent beim Anblick Lears, der die tote Cordelia in seinen Armen geschleppt bringt: „Ist dies das prophezeite Weltende?" und setzt Edgar hinzu: „Ist's ein Vorbild jener Schrecken?" und Albanien: „Des allgemeinen Untergangs?" („Auch Einer".)

Grillparzer.

Es ist in der neuesten Zeit so viel über das Schicksal und seine Anwendbarkeit oder Unanwendbarkeit für die neuere Tragödie gesagt und geschrieben worden, daß ich, da besonders mein Trauerspiel „die Ahnfrau" den Streit neu entzündet hat, es für meine Schuldigkeit achte, dem Publikum meine Ansichten von dieser vielbesprochenen Sache vorzulegen.

Um nicht weitläufig zu sein, gleich zur Sache! Vor allem: was verstanden die Alten (die Griechen nämlich) unter dem Worte Fatum, und in welchem Sinne machten sie davon Gebrauch in ihrer Tragödie? Da stoßen wir nun gleich auf verschiedene Meinungen. Der eine findet in dem Fatum der Griechen bloß eine Naturnotwendigkeit, ein zweiter die strafende Weltgerechtigkeit, ein Dritter eine feindselig einwirkende Macht. Unsere Verwunderung über diese Verschiedenheit der Meinungen nimmt ab, wenn wir die Werke der alten Dichter und insbesondere der Tragiker in dieser Beziehung durchgehen und das Schicksal in eben so vielen Gestalten wieder finden. Bald erscheint es als ausgleichende, selbst die Götter fesselnde Gerech-

tigkeit, wie im Prometheus, bald als unbedingt notwendige Vorherbestimmungen, wie in der Fabel vom Untergange des Labdakosstammes, bald als rächende Nemesis über den Tantaliden. Einmal in Opposition mit den Göttern, ein andermal (wie bei dem Geschlechte des Tantalos) zusammenfallend mit dem Willen der Olympier. Ja, im Euripides treten meistenteils die Götter selbst an die Stelle des Schicksals. Alles dieses muß uns auf den Gedanken bringen, daß wohl die Griechen (!) selbst mit dem Worte Fatum (!) keinen bestimmten, genau begrenzten Begriff verbanden, daß es ihnen erging, wie uns mit den Worten Zufall, Glück und anderen, die wir gebrauchen, um gewisse Erscheinungen zu bezeichnen, die da sind, ohne daß wir sie erklären könnten, Worte, die jedermann versteht, wenn sie auch niemand begreift. Und so ist es auch. Die Griechen nannten Schicksal die unbekannte Größe = x, die den Erscheinungen der moralischen Welt zu Grunde liegt, deren Ursache unserem Verstande verborgen bleibt, ob wir gleich ihre Wirkungen gewahr werden. Der ganze Begriff war lediglich ein Ausfluß des dem menschlichen Geiste angeborenen Strebens, dem Begründeten einen Grund aufzufinden, des Strebens, ein Kausalitätsband unter den Erscheinungen der moralischen Welt herzustellen.

Dieses Streben des menschlichen Geistes liegt in seiner Natur und besteht gegenwärtig noch ebenso, wie unter den Heiden. Es sollte zwar scheinen, als ob das Christentum hierin die Lage der Dinge ganz geändert hätte, es scheint aber nur so. Das Christentum hat uns einen allmächtigen Gott gegeben, der in seinen Händen die Gründe alles Seins hält, und von dem alle Veränderungen ausgehen. Das ist genug, um das ahnende Gemüt zu befriedigen. Aber auch, um den grübelnden Verstand, die schwelgende Phantasie zu bezähmen? Die Erfahrung von 1800 Jahren hat das Gegenteil gezeigt. Wir kennen Gott als den letzten Ring in der Kette der Dinge, aber die Mittelglieder fehlen, und gerade eine Reihe sucht der Verstand. Statt, wie das Gemüt, von oben anzufangen und das Irdische an jenes zu knüpfen, beginnt der Verstand, seiner Natur nach, von Dem, was er faßt, von dem untersten Gliede nämlich, und sucht nun zu dem obersten mit einer Leiter ohne Stufen emporzusteigen. Hat er sich hier eine Weile vergebens abgemattet, so bricht die Phantasie, die er bisher zügelte, los und verknüpft die hier und dort sichtbaren Ringe der in Dunkel gehüllten Kette mit ihrem Bande, und - nihil novi in mundo! Tausend Dinge, die wir nicht begreifen, tausend Schickungen, deren ausgleichenden Grund

wir nicht einsehen und die uns ewig an die lästige Beschränktheit der menschlichen Natur verweisen, machen uns irre; die Gewohnheit, Erscheinungen, die auf einander folgen, in dem Verhältnis von Ursache und Wirkung zu betrachten, trägt das ihrige bei. Daß das wirklich so ist, zeigt der so allgemein verbreitete Glaube an Glück, Zufall, Vorbedeutung; unheilbringende Tage, Worte, Handlungen; die Astrologie, die Chiromantie usw. Der Glaube an einen gütigen und gerechten Gott wird dadurch nicht aufgehoben — auch devote Personen hängen an derlei Aberglauben — sondern nur für Augenblicke aus dem Gesichte gerückt. Die Phantasie ist zufrieden, ihr Gebäude bis zu einer Höhe geführt zu haben, deren Entfernung ein klares Weiterschauen unmöglich macht, und ergötzt sich an den verfließenden Umrissen. So ist es, und so wird es bleiben, bis es das Gemüt mit seinem Ahnen und Glauben bis zur Deutlichkeit der Verstandesbegriffe und Phantasiebilder gebracht hat, das heißt, bis ans Ende der Welt.

Dieses vorausgeschickt, erhellt, daß die Idee des Schicksals, obschon für die Philosophie verwerflich, für die Poesie von höchster Wirkung ist. Nicht theoretisch Erwiesenes, sondern praktisch Vorhandenes braucht diese Letztere, und was könnte ihren Phantasiegebilden erwünschter sein, als ein von der Phantasie selbst gemalter Hintergrund, der in seiner Unermeßlichkeit ihr Raum zur freiesten Bewegung gibt. Die Frage über Anwendbarkeit des Fatums in der Poesie fällt hiedurch zusammen mit der Frage über die Anwendbarkeit der Gespenster, der vorbedeutenden Träume usw., welche letztere sogar die geisterscheuen Franzosen in ihren Tragödien so wichtige Rollen spielen lassen.

Soll daher die Idee des Fatums in der neuen Tragödie ebenso vorherrschen, wie in der antiken? Nichts weniger als das. Bei der religiösen Tendenz, die den Tragödien der Alten, von ihrem Ursprunge her, anhing, war das Fatum so gut, als das Göttersystem, notwendige Voraussetzung; bei den Neuern wird sie — Maschine, eine schwer zu behandelnde, vorsichtig zu brauchende Maschine, und zwar lediglich für die Tragödie, mit Ausschluß jeder andern Dichtungsart, der Epopöe zum Beispiel. Aus dem Grunde dieses Unterschiedes wird zugleich die Art des Gebrauches folgen.

Der Begriff Schicksal ist bei uns nicht eine Frucht der Überzeugung, sondern der dunkeln Ahnung. In allen andern Dichtungsarten spricht der Dichter selbst; was er sagt, ist *seine* Meinung, und daher wäre ein auf die Idee des Fatums gegründetes neues Epos

ein Unding. Im Drama sprechen die handelnden Personen, und hier liegt es in der Macht des Dichters, ihre Charaktere so zu stellen, den Sturm ihrer Leidenschaften so zu lenken, daß die Idee des Schicksals in ihnen entstehen muß. Wie das Wort ausgesprochen oder die Idee rege gemacht worden ist, schlägt ein Blitz in die Seele des Zusehers. Alles, was er hierüber in schmerzlichen Stunden ausgegrübelt, gehört, geahnt und geträumt, wird rege, die dunkeln Mächte erwachen, und er spielt die Tragödie mit. Aber nie trete der Dichter vor und erkläre den Glauben seiner Personen für den seinigen. Dasselbe Dunkel, welches über das Wesen des Schicksals herrscht, herrsche auch in seiner Erwähnung desselben; seine Personen mögen ihren Glauben daran deutlich aussprechen, aber immer bleibe dem Zuschauer unausgemacht, ob er dem launigen Wechsel des Lebens oder einer verborgenen Waltung das schauderhafte Unheil zuschreiben soll, er selber ahne das Letztere, es werde ihm aber nicht klar gemacht; denn ein ausgesprochener Irrtum stößt zurück.

Auf diese Art hat Müllner die Idee des Schicksals gebraucht, auf diese Art, schmeichle ich mir, sie gebraucht zu haben, und die Wirkung, die dieselbe auch auf den gebildeten Teil des Publikums gemacht hat, bekräftigt meine Meinung.

Mit dieser Erklärung werden vielleicht gerade die eifrigsten Verteidiger des Fatums am wenigsten zufrieden sein, die demselben einen großen Dienst zu erweisen glaubten, wenn sie es in Verbindung mit den Grundsätzen der christlichen Religion zu bringen suchten und der Tragödie, wer weiß, was für eine hohe moralische Bestimmung anwiesen. Aber sie mögen sich vorsehen. Das eben ist das Unglück der Deutschen, daß sie ewig all ihr Wissen zu Markte bringen und nicht glauben, eine rechte Tragödie gemacht zu haben, wenn sie nicht im Notfall zugleich als ein Compendium der Philosophie, Religion, Geschichte, Statistik und Physik gelten kann, so daß man in ihren dramatischen Werken alles bis auf das Dramatische antrifft. Ich kann einmal nicht helfen, und alle eigentlich produktiv poetischen Köpfe werden mir hoffentlich beistimmen. Menschliche Handlungen und Leidenschaften sind der Vorwurf der tragischen Kunst, alles andere, und wäre es auch das Höchste, bleibt zwar nicht ausgeschlossen, aber ist — Maschine. Religion auf die Kanzel, Philosophie auf den Katheder, der Mensch mit seinem Tun und Treiben, seinen Freuden und Leiden, Irrtümern und Verbrechen auf die Bühne! Und somit genug.

(„Über Fatum und Schicksal.")

Hebbel.

I.

Die Kunst hat es mit dem Leben, dem innern und äußern, zu tun, und man kann wohl sagen, daß sie beides zugleich darstellt, seine reinste Form und seinen höchsten Gehalt. Die Hauptgattungen der Kunst und ihre Gesetze ergeben sich unmittelbar aus der Verschiedenheit der Elemente, die sie im jedesmaligen Fall aus dem Leben herausnimmt und verarbeitet. Das Leben erscheint aber in zwiefacher Gestalt, als Sein und als Werden, und die Kunst löst ihre Aufgabe am vollkommensten, wenn sie sich zwischen beiden gemessen in der Schwebe erhält. Nur so versichert sie sich der Gegenwart wie der Zukunft, die ihr gleich wichtig sein müssen, nur so wird sie, was sie werden soll, Leben im Leben; denn das Zuständlich-Geschlossene erstickt den schöpferischen Hauch, ohne den sie wirkungslos bliebe, und das Embryonisch-Aufzuckende schließt die Form aus.

Das Drama stellt den Lebensprozeß an sich dar. Und zwar nicht bloß in dem Sinne, daß es uns das Leben in seiner ganzen Breite vorführt, was die epische Dichtung sich ja wohl auch zu tun erlaubt, sondern in dem Sinne, daß es uns das bedenkliche Verhältnis vergegenwärtigt, worin das aus dem ursprünglichen Nexus entlassene Individuum dem Ganzen, dessen Teil es trotz seiner unbegreiflichen Freiheit noch immer geblieben ist, gegenübersteht. Das Drama ist demnach, wie es sich für die höchste Kunstform schicken will, auf gleiche Weise ans Seiende, wie ans Werdende verwiesen: ans Seiende, indem es nicht müde werden darf, die ewige Wahrheit zu wiederholen, daß das Leben als Vereinzelung, die nicht Maß zu halten weiß, die Schuld nicht bloß zufällig erzeugt, sondern sie notwendig und wesentlich mit einschließt und bedingt; ans Werdende, indem es an immer neuen Stoffen, wie die wandelnde Zeit und ihr Niederschlag, die Geschichte, sie ihm entgegenbringt, darzutun hat, daß der Mensch, wie die Dinge um ihn her sich auch verändern mögen, seiner Natur und seinem Geschick nach ewig derselbe bleibt. Hierbei ist nicht zu übersehen, daß die dramatische Schuld nicht, wie die christliche Erbsünde, erst aus der Richtung des menschlichen Willens entspringt, sondern unmittelbar aus dem Willen selbst, aus der starren, eigenmächtigen Ausdehnung des Ichs, hervorgeht, und daß es daher dramatisch völlig gleichgültig ist, ob der Held an einer vortefflichen oder einer verwerflichen Bestrebung scheitert.

(„Mein Wort über das Drama" 1843.)

2.

Kunst und Philosophie haben ein und dieselbe Aufgabe, aber sie suchen sie auf verschiedene Weise zu lösen. Wenn die Philosophie sich bemüht, die Idee unmittelbar zu erfassen, so bescheidet die Kunst sich, alles, was ihr in der Erscheinungswelt widerspricht, zu vernichten. Die Philosophie hat ihrem Teil der gemeinschaftlichen Aufgabe noch nicht genügt, sie hat die Peripherie um das mysteriöse Zentrum enger und enger zusammengezogen, aber der Sprung von der Peripherie ins Zentrum hinein ist noch nicht geglückt, denn die Vereinzelung ist noch nicht auf ihre innere Notwendigkeit zurückgeführt. Die Kunst dagegen hat ihr Geschäft bei Alten und Neuern noch stets zur rechten Zeit vollbracht, sie hat die Vereinzelung durch die ihr eingepflanzte Maßlosigkeit selbst immer wieder aufzulösen und die Idee von ihrer mangelhaften Form zu befreien gewußt. In der Maßlosigkeit liegt die Schuld, zugleich aber auch, da das Vereinzelte nur darum maßlos ist, weil es, als unvollkommen, keinen Anspruch auf Dauer hat und deshalb auf seine Zerstörung hinarbeiten muß, die Versöhnung, so weit im Kreise der Kunst danach gefragt werden kann. Diese Schuld ist eine uranfängliche, von dem Begriff des Menschen nicht zu trennende und kaum in sein Bewußtsein fallende, sie ist mit dem Leben selbst gesetzt. Sie zieht sich als dunkelster Faden durch die Überlieferungen aller Völker hindurch und die Erbsünde selbst ist nichts weiter, als eine aus ihr abgeleitete, christlich modifizierte Konsequenz. Sie hängt von der Richtung des menschlichen Willens nicht ab, sie begleitet alles menschliche Handeln, wir mögen uns dem Guten oder dem Bösen zuwenden, das Maß können wir dort überschreiten, wie hier. Das höchste Drama hat es nur mit ihr zu tun, und es ist nicht bloß gleichgültig, ob der Held an einer vortrefflichen oder verwerflichen Bestrebung zugrunde geht, sondern es ist, wenn das erschütterndste Bild zustande kommen soll, notwendig, daß jenes, nicht dieses, geschieht. Professor Heiberg findet die meisten der obigen Sätze, namentlich aber das letzte Resultat, absurd. Ich will ihm glauben, daß er, da er statt des allgemeinen Schuldbegriffs nur einen dürftigen, speziellen Sündenbegriff in sich ausgebildet zu haben scheint, sich von der Wahrheit meiner Aussprüche nicht überzeugen konnte, denn allerdings ist nicht gesagt, daß wir, weil wir leben, auch morden und rauben müssen, und wenn er mich so verstand, so hatte er alle Ursache, darauf zu bestehen, daß die Schuld nur möglich, keineswegs aber unvermeidlich sei. Hier kann ich ihm also seinen Vorwurf nicht übelnehmen, im Gegenteil, ich bin ihm

Dank schuldig, daß er ihn so gelind einrichtete und mir nicht einen ganz andern machte. Begriffsverwirrung hätte er mir nun freilich in dem Augenblicke, wo ich die Begriffe aufs strengste schied und er sie wieder ineinander nestelte, nicht vorwerfen sollen, doch er hatte vergessen, daß an dem Ort, wo ich die Erbsünde ausschloß oder richtiger einschloß, indem ich sie dem Gattungsbegriff, dem sie angehört, unterordnete, vom Drama überhaupt, nicht vom christlichen Drama, die Rede war, und das kann begegnen. Wie er aber dazu kam, vor allem das letzte Resultat anzufechten, begreife ich nicht. Fiel ihm denn der größte der Tragiker, Sophokles, fiel ihm das Meisterstück der Meisterstücke, Antigone, dem sich bei Alten und Neuern nichts an die Seite setzen läßt, nicht ein? Antigone will eine heilige Pflicht erfüllen, bewußt die Verwandten- und Liebespflicht gegen den unbegraben daliegenden Bruder, unbewußt die Pflicht der Ehrfurcht gegen die Götter, dennoch geht sie unter, obgleich sie nichts, als ein bürgerliches, in sich selbst unhaltbares und nur der Form nach die Idee des Staats repräsentierendes Gesetz übrtritt. Es ist klar, entweder habe ich ein Axiom ausgesprochen, oder die Antigone ist auf eine Richtigkeit gegründet. Zuletzt bemerkt Professor Heiberg noch wider mich, daß ich bei meiner Auffassung des Dramas das Ziel desselben in eine Dissonanz setze, indem ich die Schuld unaufgehoben stehen lasse. Hier können wir uns vielleicht verständigen, nur muß ich mir andere Ausdrücke ausbitten. Das Drama, wie ich es konstruiere, schließt keineswegs mit der Dissonanz, denn es löst die dualistische Form des Seins, sobald sie zu schneidend hervortritt, durch sich selbst wieder auf, es stellt, wenn ein Gleichnis erlaubt ist, die beiden Kreise auf dem Wasser dar, die sich eben dadurch, daß sie einander entgegenschwellen, zerstören und in einen einzigen großen Kreis, der den zerrissenen Spiegel für das Sonnenbild wieder glättet, zergehen. Aber es läßt allerdings eine Dissonanz unerledigt, und zwar die ursprüngliche Dissonanz, die es von Anfang an überging, indem es die Vereinzelung, ohne nach der causa prima zu forschen, als mit oder ohne Kreation unmittelbar gegebenes Faktum hinnahm, es läßt daher nicht die Schuld unaufgehoben, wohl aber den inneren Grund der Schuld unenthüllt. Doch dies ist die Seite, wo das Drama sich mit dem Weltmysterium in eine und dieselbe Nacht verliert. Das Höchste, was es erreicht, ist die Satisfaktion, die es der Idee durch den Untergang des ihr durch sein Handeln oder durch sein Dasein selbst widerstrebenden Individuums verschafft, eine Satisfaktion, die bald unvollständig ist, indem das Individuum

trotzig und in sich verbissen untergeht und dadurch im voraus verkündigt, daß es an einem andern Punkt im Weltall abermals kämpfend hervortreten wird, bald vollständig, indem das Individuum im Untergang selbst eine geläutertere Anschauung seines Verhältnisses zum Ganzen gewinnt und in Frieden abtritt. Doch dies genügt auch im zweiten Fall nur halb, denn wenn der Riß sich auch wieder schließt, warum mußte der Riß geschehen? Hierauf habe ich nie eine Antwort gefunden, und keiner wird sie finden, der ernstlich fragt.

(Ebd.)

3.

Das Drama, als die Spitze aller Kunst, soll den jedesmaligen Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnis zur Idee, d. h. hier zu dem alles bedingenden sittlichen Zentrum, das wir im Weltorganismus, schon seiner Selbsterhaltung wegen, annehmen müssen, veranschaulichen. Das Drama, d. h. das höchste, das epochemachende, denn es gibt auch noch ein zweites und drittes, ein partiell-nationales und ein subjektiv-individuelles, die sich zu jenem verhalten, wie einzelne Szenen und Charaktere zum ganzen Stück, die dasselbe aber so lange, bis ein alles umfassender Geist erscheint, vertreten, und wenn dieser ganz ausbleibt, als disjecti membra poetae in seine Stelle rücken — das Drama ist nur dann möglich, wenn in diesem Zustande eine entscheidende Veränderung vor sich geht, es ist daher durchaus ein Produkt der Zeit, aber freilich nur in dem Sinne, worin eine solche Zeit selbst ein Produkt aller vorhergegangenen Zeiten ist, das verbindende Mittelglied zwischen einer Kette von Jahrhunderten, die sich schließen, und einer neuen, die beginnen will.

Bis jetzt hat die Geschichte erst zwei Krisen aufzuzeigen, in welchen das höchste Drama hervortreten konnte, es ist demgemäß auch erst zweimal hervorgetreten: einmal bei den Alten, als die antike Weltanschauung aus ihrer ursprünglichen Naivität in das sie zunächst auflockernde und dann zerstörende Moment der Reflexion überging, und einmal bei den Neuern, als in der christlichen eine ähnliche Selbstentzweiung eintrat. Das griechische Drama entfaltete sich, als der Paganismus sich überlebt hatte, und verschlang ihn, es legte den durch alle die bunten Göttergestalten des Olymps sich hindurch ziehenden Nerv der Idee bloß, oder wenn man will, es gestaltete das Fatum. Daher das maßlose Herabdrücken des Individuums, den sittlichen Mächten gegenüber, mit denen es sich in einen doch nicht zufälligen, sondern notwendigen Kampf verstrickt sieht, wie es im Ödip

den schwindelerregenden Höhepunkt erreicht. Das Shakespearesche Drama entwickelte sich am Protestantismus und emanzipierte das Individuum. Daher die furchtbare Dialektik seiner Charaktere, die, so weit sie Männer der Tat sind, alles Lebendige um sich her durch ungemessenste Ausdehnung verdrängen, und so weit sie im Gedanken leben, wie Hamlet, in ebenso ungemessener Vertiefung in sich selbst durch die kühnsten, entsetzlichsten Fragen Gott aus der Welt, wie aus einer Pfuscherei, herausjagen möchten.

Nach Shakespeare hat zuerst Goethe im Faust und in den mit Recht dramatisch genannten Wahlverwandtschaften wieder zu einem großen Drama den Grundstein gelegt, und zwar hat er getan, oder vielmehr zu tun angefangen, was allein noch übrig blieb, er hat die Dialektik unmittelbar in die Idee selbst hineingeworfen......

Goethe hat, um seinen eigenen Ausdruck zu gebrauchen, die große Erbschaft der Zeit wohl angetreten, aber nicht verzehrt, er hat wohl erkannt, daß das menschliche Bewußtsein sich erweitern, daß es wieder einen Ring zersprengen will, aber er konnte sich nicht in gläubigem Vertrauen an die Geschichte hingeben, und da er die aus den Übergangszuständen, in die er in seiner Jugend selbst gewaltsam hineingezogen wurde, entspringenden Dissonanzen nicht aufzulösen wußte, so wandte er sich mit Entschiedenheit, ja mit Widerwillen und Ekel, von ihnen ab. Aber diese Zustände waren damit nicht beseitigt, sie dauern fort bis auf den gegenwärtigen Tag, ja sie haben sich gesteigert und alle Schwankungen und Spaltungen in unserm öffentlichen, wie in unserm Privatleben, sind auf sie zurückzuführen; auch sind sie keineswegs so unnatürlich, oder auch nur so gefährlich, wie man sie gern machen möchte, denn der Mensch dieses Jahrhunderts will nicht, wie man ihm schuldgibt, neue und unerhörte Institutionen, er will nur ein besseres Fundament für die schon vorhandenen; er will, daß sie sich auf nichts, als auf Sittlichkeit und Notwendigkeit, die identisch sind, stützen und also den äußeren Haken, an dem sie bis jetzt zum Teil befestigt waren, gegen den inneren Schwerpunkt, aus dem sie sich vollständig ableiten lassen, vertauschen sollen. Dies ist, nach meiner Überzeugung, der welthistorische Prozeß, der in unseren Tagen vor sich geht; die Philosophie, von Kant, und eigentlich von Spinoza an, hat ihn, zersetzend und auflösend, vorbereitet, und die dramatische Kunst, vorausgesetzt, daß sie überhaupt noch etwas soll, denn der bisherige Kreis ist durchlaufen

und Duplikate sind vom Überfluß und passen nicht in den Haushalt der Literatur, soll ihn beendigen helfen; sie soll, wie es in einer ähnlichen Krisis Äschylos, Sophokles, Euripides und Aristophanes, die nicht von ungefähr und etwa bloß, weil das Schicksal es mit dem Theater der Athener besonders wohl meinte, so kurz hintereinander hervortraten, getan haben, in großen gewaltigen Bildern zeigen, wie die bisher nicht durchaus in einem lebendigen Organismus gesättigt aufgegangenen, sondern zum Teil nur in einem Scheinkörper erstarrt gewesenen und durch die letzte große Geschichtsbewegung entfesselten Elemente, durcheinanderflutend und sich gegenseitg bekämpfend, die neue Form der Menschheit, in welcher alles wieder an seine Stelle treten, in welcher das Weib dem Manne wieder gegenüberstehen wird, wie dieser der Gesellschaft, und wie die Gesellschaft der Idee, erzeugen. Damit ist nun freilich der Übelstand verknüpft, daß die dramatische Kunst sich auf Bedenkliches und Bedenklichstes einlassen muß, da das Brechen der Weltzustände ja nur in der Gebrochenheit der individuellen erscheinen kann, und da ein Erdbeben sich nicht anders darstellen läßt, als durch das Zusammenstürzen der Kirchen und Häuser und die ungebändigt hereindringenden Fluten des Meers......

Ich sage es euch, ihr, die ihr euch dramatische Dichter nennt, wenn ihr euch damit begnügt, Anekdoten, historische oder andere, es ist gleich, in Szene zu setzen, oder, wenn's hoch kommt, einen Charakter in seinem psychologischen Räderwerk auseinanderzulegen, so steht ihr, ihr mögt nun die Tränenfistel pressen oder die Lachmuskeln erschüttern, wie ihr wollt, um nichts höher, als unser bekannter Vetter von Thespis her, der in seiner Bude die Marionetten tanzen läßt. Nur wo ein Problem vorliegt, hat eure Kunst etwas zu schaffen; wo euch aber ein solches aufgeht, wo euch das Leben in seiner Gebrochenheit entgegentritt und zugleich in eurem Geist, denn beides muß zusammenfallen, das Moment der Idee, in dem es die verlorne Einheit wieder findet, da ergreift es, und kümmert euch nicht darum, daß der ästhetische Pöbel in der Krankheit selbst die Gesundheit aufgezeigt haben will, da ihr doch nur den Übergang zur Gesundheit aufzeigen und das Fieber allerdings nicht heilen könnt, ohne euch mit dem Fieber einzulassen; denn dieser Pöbel, der euch über die Paroxysmen, die ihr darstellt, zur Rechenschaft zieht, als ob es eure eigenen wären, müßte, wenn er Konsequenz besäße, auch dem Richter, der dem Missetäter das Verbrechen abfragt, um seine Stellung zum Gesetz zu ermitteln, ja dem Geistlichen, der Beichte

hört, den Vorwurf machen, daß er sich mit schmutzigen Dingen befasse; und ihr seid für nichts, für gar nichts, verantwortlich, als für die Behandlung, die, als eine freie, eure subjektive Unabhängigkeit vom Gegenstand und euer persönliches Unvermischtsein mit demselben hervortreten lassen muß, und für das letzte Resultat; ja auch das Resultat braucht nicht im Lanzenspitzen-Sinn die Spitze eures Werkes zu sein, es darf sich ebensogut als Ausgangspunkt eines Charakters hinstellen, wie als Ausgangspunkt des ganzen Dramas, obgleich freilich, wenn letzteres der Fall ist, das Drama der Form nach einen höheren Grad von Vollendung für sich in Anspruch zu nehmen hat. (Vorwort zu „Maria Magdalena" 1844.)

4.

Kann aber, ich darf diese Frage nicht umgehen, die so weit fortgeschrittene Philosophie die große Aufgabe der Zeit nicht allein lösen, und ist der Standpunkt der Kunst nicht als ein überwundener oder ein doch zu überwindender zu betrachten? Wenn die Kunst nichts weiter wäre, als was die meisten in ihr erblicken, ein träumerisches, hin und wieder durch einen sogenannten ironischen Einfall über sich selbst unterbrochenes Fortspinnen der Erscheinungswelt, eine gleichsam von dem äußeren Theater aufs innere versetzte Gestaltenkomödie, worin die verhüllte Idee nach wie vor mit sich selbst Versteckens spielt, so müßte man darauf unbedingt mit Ja antworten und ihr auflegen, die viertausendjährige Sünde einer angemaßten Existenz mit einem freiwilligen Tode zu büßen, ja selbst die ewige Ruhe nicht als einen ... verdienten Lohn, sondern nur als ein ... Gnadengeschenk hinzunehmen. Aber die Kunst ist nicht bloß unendlich viel mehr, sie ist etwas ganz anderes, sie ist die realisierte Philosophie, wie die Welt die realisierte Idee. (Ebd.)

5.

Das bürgerliche Trauerspiel ist in Deutschland in Mißkredit geraten und hauptsächlich durch zwei Übelstände. Vornehmlich dadurch, daß man es nicht aus seinen inneren, ihm allein eigenen, Elementen, aus der schroffen Geschlossenheit, womit die aller Dialektik unfähigen Individuen sich in dem beschränktesten Kreis gegenüberstehen, und aus der hieraus entspringenden schrecklichen Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit aufgebaut, sondern es aus allerlei Äußerlichkeiten, z. B. aus dem Mangel an Geld bei Überfluß an Hunger, vor allem aber aus dem Zu-

sammenstoßen des dritten Standes mit dem zweiten und ersten in Liebesaffären, zusammengeflickt hat. Daraus geht nun unleugbar viel Trauriges, aber nichts Tragisches hervor, denn das Tragische muß als ein von vornherein mit Notwendigkeit Bedingtes, als ein, wie der Tod, mit dem Leben selbst Gesetztes und gar nicht zu Umgehendes auftreten; sobald man sich mit einem: Hätte er (dreißig Taler gehabt, dem die gerührte Sentimentalität wohl gar noch ein: wäre er doch zu mir gekommen, ich wohne ja Nr. 32, hinzufügt) oder einem: Wäre sie (ein Fräulein gewesen usw.) helfen kann, wird der Eindruck, der erschüttern soll, trivial, und die Wirkung, wenn sie nicht ganz verpufft, besteht darin, daß die Zuschauer am nächsten Tage mit größerer Bereitwilligkeit als sonst ihre Armensteuer bezahlen oder ihre Töchter nachsichtiger behandeln; dafür haben sich aber die resp. Armenvorsteher und Töchter zu bedanken, nicht die dramatische Kunst. Dann auch dadurch, daß unsere Poeten, wenn sie sich einmal zum Volk herniederließen, weil ihnen einfiel, daß man doch vielleicht bloß ein Mensch sein dürfe, um ein Schicksal, und unter Umständen ein ungeheures Schicksal haben zu können, die gemeinen Menschen, mit denen sie sich in solchen verlorenen Stunden befaßten, immer erst durch schöne Reden, die sie ihnen aus ihrem eigenen Schatz vorstreckten, adeln, oder auch durch stöckige Borniertheit noch unter ihren wirklichen Standpunkt in der Welt hinabdrücken zu müssen glaubten, so daß ihre Personen uns zum Teil als verwunschene Prinzen und Prinzessinnen vorkamen, die der Zauberer aus Malice nicht einmal in Drachen und Löwen und andere respektable Notabilitäten der Tierwelt, sondern in schnöde Bäckermädchen und Schneidergesellen verwandelt hatte, zum Teil aber auch als belebte Klötze, an denen es uns schon wundernehmen mußte, daß sie Ja und Nein sagen konnten. Dies war nun, womöglich, noch schlimmer, es fügte dem Trivialen das Absurde und Lächerliche hinzu, und obendrein auf eine sehr in die Augen fallende Weise, denn jeder weiß, daß Bürger und Bauern ihre Tropen, deren sie sich ebensogut bedienen, wie die Helden des Salons und der Promenaden, nicht am Sternenhimmel pflücken und nicht aus dem Meer fischen, sondern daß der Handwerker sie sich in seiner Werkstatt, der Pflüger sie hinter seinem Pflug zusammenliest, und mancher macht wohl auch die Erfahrung, daß diese simplen Leute sich, wenn auch nicht aufs Konversieren, so doch recht gut aufs lebendige Reden, auf das Mischen und Veranschaulichen ihrer Gedanken, verstehen. Diese beiden Übelstände machen das

Vorurteil gegen das bürgerliche Trauerspiel begreiflich, aber sie können es nicht rechtfertigen; denn sie fallen augenscheinlich nicht der Gattung, sondern nur den Pfuschern, die in ihr gestümpert haben, zur Last. Es ist an und für sich gleichgültig, ob der Zeiger der Uhr von Gold oder von Messing ist, und es kommt nicht darauf an, ob eine in sich bedeutende, d. h. symbolische, Handlung sich in einer niederen, oder einer gesellschaftlich höheren Sphäre ereignet Aber freilich, wenn in der heroischen Tragödie die Schwere des Stoffs, das Gewicht der sich unmittelbar daranknüpfenden Reflexionen eher bis auf einen gewissen Grad für die Mängel der tragischen Form entschädigt, so hängt im bürgerlichen Trauerspiel alles davon ab, ob der Ring der tragischen Form geschlossen, d. h. ob der Punkt erreicht wurde, wo uns einesteils nicht mehr die kümmerliche Teilnahme an dem Einzelgeschick einer von dem Dichter willkürlich aufgegriffenen Person zugemutet, sondern dieses in ein allgemein menschliches, wenn auch nur in extremen Fällen so schneidend hervortretendes, aufgelöst wird, und wo uns andernteils neben dem Resultat des Kampfes zugleich auch die Notwendigkeit, es gerade auf diesem und keinem andern Wege zu erreichen, entgegentritt.

(Ebd.)

6.

Menschennatur und Menschengeschick: das sind die beiden Rätsel, die das Drama zu lösen strebt. Der Unterschied zwischen dem Drama der Alten und dem Drama der Neuern liegt darin: die Alten suchten bei der Fackel der Poesie die Labyrinthe des Schicksals zu durchspähen, wir Neueren suchen die Menschennatur, in welcher Gestalt oder Verzerrung sie uns auch entgegentrete, auf gewisse ewige und unveränderliche Grundzüge, wie auf ein unerschütterliches Fundament, zurückzuführen. Jenen war dieses Zweck, was uns Mittel ist, und umgekehrt.

Bei den Alten ging das Leiden aus dem Handeln hervor; ihre Tragödie war eigentlich ein Triumph des Instinkts. Der kecke erste Blitz des halberwachten Bewußtseins beleuchtete den öden Olymp, und weil der Mensch die Götterhalle leer fand, suchte er in der eigenen Brust ein Zentrum für den Kreis seines Daseins. Aber, wie er nun, um sich selbst sich drehend und dadurch den Pol der Welt negierend, in seiner spröden Isoliertheit dem großen Ganzen im Wege stand, packte ihn mit zentnerschwerer Gewalt das unsichtbare Schwungrad, welches das All umtreibt, und schleuderte ihn höhnend in einen Ab-

grund hinein. Nun fühlte er sich sündig, und wußte nicht, worin; er fand sich gerechtfertigt in seinen irdischen Verhältnissen und ward den Alpdruck einer geheimen, ungeheuren Schuld doch nicht los von der Brust; da ahnte er schaudernd, daß die Sünde weiter gehen kann, als die Erkenntnis, daß in Dingen und Ereignissen, sowie im menschlichen Denken und Empfinden ein mysteriöses Letztes liegt, das, von welcher Beschaffenheit und Wirkung es auch sei, heilig geachtet werden will. Man erinnere sich des Ödipus, und der Art, wie in diesem immer Rätsel durch Rätsel gelöst wird!

Bei den Neuern dagegen gebiert das Leiden meistens erst das Handeln. Der Held gerät in den Strudel hinein, er weiß selbst nicht, wie; aber dem Untergang nah, zeigt er sich als tapferer, furchtloser Schwimmer. Dies kommt von dem Versuch, die Idee der Freiheit mit der Idee der Notwendigkeit nicht sowohl auszugleichen, als zu vergleichen. Die moderne Tragödie hat daher, neben die antike gestellt, einen kränklichen Anstrich, den der Umstand, daß das Individuum ihr Ausgangspunkt ist, noch erhöht. Ich wünschte mir Zeit, alle Konsequenzen dieser Gegensätze zu ziehen.

Soll ich nun den Grundbegriff der neueren Tragödie in der Kürze aussprechen, so finde ich ihn in dem herben Gebundensein des höchsten Adels menschlicher Natur, im Leid und Tod, und in dem dadurch bedingten, ja als notwendig vorausgesetzten Widerstand der Welt gegen das Große in seinem Werdegang.

(„Die Dramatiker der Jetztzeit“ 1839.)

Otto Ludwig.

Hat der Dichter die Schuld, so hat er das ganze Werk, es liegt darin, wie der Baum in seinem Samen.

*

Schuld, d. h. Provokation des Leidens, die relativ freie, aber jedenfalls eigne Handlung, durch welche der Held die Reaktion weckt, an der er, wenigstens physisch, zugrunde geht, der Anfang der tragischen Handlung, deren Schluß die Katastrophe. — Diese Schuld ... muß durch den Charakter des Helden motiviert werden; die Situation muß hier an zweiter Stelle stehen, bloß Gelegenheitsursache sein, während die aus der Schuld und den Situationen, die die Reaktion der beleidigten Mächte darstellen, folgenden Handlungen weniger frei erscheinen dürfen.

*

Das Geheimnis des wahrhaft Tragischen: daß der Held in seinem Unrecht zugleich imposant und mitleiderweckend in dem Unrechte, das er selber tut, erscheint, da er dieses doch mehr zu leiden scheint in seinem Tun als es tuend. Durch solche Schuld gewinnt er nun erst eine Innerlichkeit, eine Geschichte der Seele, die ihn über das Marionettenhafte hinaus und in den Schoß unserer Teilnahme hebt.

*

Unsere Zeit erschrickt vor dem Gedanken, daß ein Mensch eine eigene Schuld haben könne. Mißverstandene Humanität hat seit einer Anzahl von Jahren, um die Menschen von harten Urteilen und untätigem Abwenden vom Sünder, der dadurch noch tiefer in Sünde zu geraten in Gefahr kommt, zur Milde und Betätigung derselben zu bewegen, dem Publikum eingepredigt, und Nebenursachen helfen dazu, wie z. B. politische und soziale Wühlerei, daß im Menschen nicht das Individuum, nicht ein freies Ich, sondern daß andere Agentien in ihm sündigen, z. B. der Staat, die Gesellschaft, Schule, Ehe, Bildungsgrad usw. Eine so bequeme Lehre nahm man gern an, weil, was zu milderm Urteil über den Nebenmenschen führen sollte, zunächst den Menschen zu berechtigen schien, über sich selbst milder zu urteilen, also sich nicht mehr vor eigener Versündigung zu fürchten; denn versündigte man sich, so war man nach dieser Doktrin ja nicht mehr ein Beleidiger, sondern ein Beleidigter; also nicht einer, der Unwillen verdiente, nein, einer, der Mitleid verdiente. Wie weit man das trieb, sieht man an der neuesten Auffassung des Shylock, die diesen komischen Popanz oder gräßlichen Hanswurst zu einem tragischen Helden macht. — Es ist dies die unmoralischste Art von Sentimentalität, die es geben kann, seine eigene Erbärmlichkeit als etwas Großes, Edles zu fühlen, indem man allen schlechten Gelüsten nachgibt, sich als einen Märtyrer, wo man ein Weichling, sich als ein Held zu fühlen, um eine Entschuldigung, ja einen Sporn zu haben, sich selbst alles nachzusehen. Zu Shakespeares Zeiten lebte ein kräftigeres, stolzeres Geschlecht, das in der Entschuldigung, der Verführte, der Gezwungene zu einer Schuld zu sein, nur einen Schimpf mehr sah, — das lieber für böse als für schwach gelten wollte. Und dies mit Recht: denn der Starke ist doch etwas; selbst sein Verbrechen kann etwas Imposantes haben; es ist das Erfordernis zur Tugend, die Selbstbestimmung, wenn auch falsch angewandt, vorhanden; aber in dem Gallert, das nichts

aus sich selbst sein kann, das zur Tugend wie zum Laster verführt werden muß, ist gar nichts mehr von der ursprünglichen Hoheit des Menschen, von dem Adel, der selbst im gefallenen Engel noch imponiert. Ein Mensch, der stark genug ist, böse zu sein, kann selbst das Mitleid noch erregen. Und nur ein Mensch, in welchem die Kraft ist, gut oder böse selber zu werden, kann ein Schicksal haben. Aber auch nur für ein Publikum, das so denkt, ist eine Tragödie möglich. Shakespeare ist ein Richter.

*

Im Charakter- und Leidenschafts-Trauerspiele liegt immer etwas Fatalistisches. Immer wird man sagen können: dem und dem hätte das nicht passieren können. Die Mischung von Freiheit und Unfreiheit, die in unserm Denken, Begehren und Handeln ist, bleibt auch in unserm Schicksal. Und der beste Teil des poetischen Eindrucks, des tragischen, liegt im Gefühl dieser unauflöslichen Mischung. Die Notwendigkeit der Folge mag uns offen liegen, nicht die der Ursache: offen, daß es einen solchen Menschen unter solchen Umständen geben kann, aber nicht, warum der eben ein solcher Mensch ist und in solchen Umständen situiert. Die Rechnung (ist) rationell: aber in ihrem Resultate bleibt etwas Irrationelles, weil etwas dergleichen im Ansatze lag.

*

Der Mensch als Charakter wirkt nicht allein in einer einzigen bestimmten Tat auf seine Umgebung; er wirkt, ohne es zu wissen und zu wollen, in jeder seiner Äußerungen. Er ist nicht bloß einmal, in einer Stunde, der Schmied seines Schicksals; er hämmert in jedem Momente daran, bis die Katastrophe den Hammer ihm aus der Hand nimmt. Sein Schicksal ist die Totalsumme aller Wirkungen seiner Eigentümlichkeit.

*

In der Antigone ist das Schicksal wie im Shakespeare behandelt; ohne alles Wunder folgt die Strafe nicht allein *auf* die Schuld, sondern auch *aus* der Schuld. Kreon, der tragische Held (!), tötet im Eigensinne die Geliebte seines Sohnes; dieser, da er sie nicht retten kann, stirbt ihr nach; ihm die Mutter, und so hat der Held sich selbst gestraft. Er hat mit aller Zurechnung gesündigt: der Ödipus, der Aias, die Deianira, der Orestes nicht; in den drei ersten dieser Fälle ist Verblendung oder absichtliche Täuschung, in dem letzten sogar ein göttlicher Befehl an die Stelle der zurech-

nungsfähigen Leidenschaft getreten. Die Reinheit und Notwendigkeit des Schicksals der Antigone ist es wohl, die uns dieses Stück näher rückt als die anderen antiken Stücke. Auch hat diese Tragödie vor den übrigen des Sophokles voraus, daß nicht bloß die Katastrophe, sondern auch die Schuld in Handlung dargestellt ist. Es ist im Stücke ein Bewerben um den Tod, eine Sterbewollust. Eine gewisse süßschmerzliche Stimmung wird in der ersten Szene erregt und durch das Ganze festgehalten. Eben daß man nicht zu vorübergehender vergeblicher Hoffnung verführt wird, der Antigone könne irgendwo von außen her eine Rettung kommen, das läßt einen heimisch werden und bleiben in dieser Stimmung.

*

Die tragische Kunst geht lediglich auf Erweckung und Unterhaltung der tragischen Stimmung, eines gemischten Gefühls aus Freude an der Gestalt und Schmerz über die Übel derselben. Der Held darf nicht unschuldig leiden, weil dieser Schmerz sonst ein wüstes unpoetisches Gefühl werden und die poetische Wirkung vereiteln würde; aber sein Leiden muß über das Maß seiner Schuld hinauswachsen, weil sonst das Mitleid nicht zum Affekt würde.

*

(Tragischer Widerspruch im Charakter.) Jede Leidenschaft hat die doppelte Tendenz, sich zu befriedigen und zugleich diese Befriedigung zu vereiteln. Leidenschaft macht auf der einen Seite besonnen, sie macht den Dummkopf klug, den Feigling tapfer, um ihren Zweck zu erreichen; nun ist sie aber mit einem Affekte verbunden, und dieser ist in seinem Tun durchaus Naturkraft und von allem Gesetze an Zweckmäßigkeit und Unterordnung losgesprochen; er macht den Klugen dumm, den Tapferen feige usw. Diese Doppelnatur von Besonnenheit und Zweckmäßigkeit und völliger Besinnungsabwesenheit und Zweckwidrigkeit macht den tragischen Widerspruch innerhalb der Leidenschaft selbst aus. Und auf diesen elementarsten Widerspruch lassen sich alle tragischen Charaktere Shakespeares zurückführen, auch im Hamlet. Der Affekt ist immer ein notwendiges Hilfsmittel zur Schuld.

*

Tragische Notwendigkeit ist die Trägerin der tragischen Stimmung. Sie besteht darin, daß der tragische Ausgang schon im Anfange des Stückes sich ahnen läßt, und während des ganzen Stückes diese Ahnung stetig wächst, bis sie mit der Katastrophe zur Gewiß-

heit wird. Das Schrecklichste überrascht uns dann nicht mehr. Je gewisser wir einen schlimmen Ausgang schon im Anfange ahnen, je stetiger diese Ahnung wächst, desto milder wird die tragische Stimmung sein. Je fester die Situationen sich schließen, so daß sie auch ein mögliches Ungefähr nicht scheint durchbrechen zu können, je weniger man diesem Ungefähr überdies noch den Zugang gönnt, also je weniger man die Möglichkeit befürchten läßt, daß der ruhige, stete Verlauf des Ganzen plötzlich von einem Unvermuteten in Verwirrung gebracht werden könne, desto mehr wird Mitleid und Furcht zu einer süßen Beschäftigung, der man sich mit Geist und Sinnen hingibt. Womöglich gleich im Beginne muß der Held den Granatenkern verschlucken, der ihn unwiederbringlich der Unterwelt zu eigen gibt. — Im Anfange des Dramas fordert der Charakter durch ein gewisses Tun oder Unterlassen das Schicksal heraus; er tut den ersten Stoß, von da an muß er sich wehren bis zum Untergang an den natürlichen, notwendigen Folgen seiner Tat.

(„Dramaturgische Aphorismen".)

Schopenhauer.

I.

Als der Gipfel der Dichtkunst, sowohl in Hinsicht auf die Größe der Wirkung, als auf die Schwierigkeit der Leistung, ist das Trauerspiel anzusehen und ist dafür anerkannt. Es ist für das Ganze unserer gesamten Betrachtung sehr bedeutsam und wohl zu beachten, daß der Zweck dieser höchsten poetischen Leistung die Darstellung der schrecklichen Seite des Lebens ist, daß der namenlose Schmerz, der Jammer der Menschheit, der Triumph der Bosheit, die höhnende Herrschaft des Zufalls und der rettungslose Fall der Gerechten und Unschuldigen uns hier vorgeführt werden: denn hierin liegt ein bedeutsamer Wink über die Beschaffenheit der Welt und des Daseins. Es ist der Widerstreit des Willens mit sich selbst, welcher hier, auf der höchsten Stufe seiner Objektivität, am vollständigsten entfaltet, furchtbar hervortritt. Am Leiden der Menschheit wird er sichtbar, welches nun herbeigeführt wird, teils durch Zufall und Irrtum, die als Beherrscher der Welt, und durch ihre bis zum Schein der Absichtlichkeit gehende Tücke als Schicksal personifiziert, auftreten; teils geht er aus der Menschheit selbst hervor, durch die sich kreuzenden

Willensbestrebungen der Individuen, durch die Bosheit und Verkehrtheit der meisten. Ein und derselbe Wille ist es, der in ihnen allen lebt und erscheint, dessen Erscheinungen aber sich selbst bekämpfen und sich selbst zerfleischen. In diesem Individuo tritt er gewaltig, in jenem schwächer hervor, hier mehr, dort minder zur Besinnung gebracht und gemildert durch das Licht der Erkenntnis, bis endlich, im einzelnen, diese Erkenntnis, geläutert und gesteigert durch das Leiden selbst, den Punkt erreicht, wo die Erscheinung, der Schleier der Maja, sie nicht mehr täuscht, die Form der Erscheinung, das principium individuationis, von ihr durchschaut wird, der auf diesem beruhende Egoismus eben damit erstirbt, wodurch nunmehr die vorhin so gewaltigen Motive ihre Macht verlieren, und statt ihrer die vollkommene Erkenntnis des Wesens der Welt, als Quietiv des Willens wirkend, die Resignation herbeiführt, das Aufgeben, nicht bloß des Lebens, sondern des ganzen Willens zum Leben selbst. So sehen wir im Trauerspiel zuletzt die Edelsten, nach langem Kampf und Leiden, den Zwecken, die sie bis dahin so heftig verfolgten, und allen den Genüssen des Lebens auf immer entsagen, oder es selbst willig und freudig aufgeben: so den standhaften Prinzen des Calderon; so das Gretchen im „Faust"; so den Hamlet, dem sein Horatio willig folgen möchte, welchen aber jener bleiben und noch eine Weile in dieser rauhen Welt mit Schmerzen atmen heißt, um Hamlets Schicksal aufzuklären und dessen Andenken zu reinigen; — so auch die Jungfrau von Orleans, die Braut von Messina: sie alle sterben durch Leiden geläutert, d. h. nachdem der Wille zu leben zuvor in ihnen erstorben ist; im „Mohammed" von Voltaire spricht sich dieses sogar wörtlich aus in den Schlußworten, welche die sterbende Palmira dem Mohammed zuruft: „Die Welt ist für Tyrannen: Lebe Du!" — Hingegen beruht die Forderung der sogenannten poetischen Gerechtigkeit auf gänzlichem Verkennen des Wesens des Trauerspiels, ja selbst des Wesens der Welt. Mit Dreistigkeit tritt sie in ihrer ganzen Plattheit auf in den Kritiken, welche Dr. Samuel Johnson zu den einzelnen Stücken Shakespeares geliefert hat, indem er recht naiv über die durchgängige Vernachlässigung derselben klagt; welche allerdings vorhanden ist: denn was haben die Ophelien, die Desdemonen, die Kordelien verschuldet? — Aber nur die platte, optimistische, protestantisch-rationalistische, oder eigentlich jüdische Weltansicht wird die Forderung der poetischen Gerechtigkeit machen und an deren Befriedigung ihre eigene finden. Der wahre Sinn des Trauerspiels ist die tiefere Einsicht, daß, was der Held abbüßt,

nicht seine Partikularsünden sind, sondern die Erbsünde, d. h. die Schuld des Daseins selbst:

Pues el delito mayor
Del hombre es haber nacido.[1]
(Da die größte Schuld des Menschen
Ist, daß er geboren ward.)

Wie Calderon es geradezu ausspricht.

Die Behandlungsart des Trauerspiels näher betreffend, will ich mir nur eine Bemerkung erlauben. Darstellung eines großen Unglücks ist dem Trauerspiel allein wesentlich. Die vielen verschiedenen Wege aber, auf welchen es vom Dichter herbeigeführt wird, lassen sich unter drei Artbegriffe bringen. Es kann nämlich geschehen durch außerordentliche, an die äußersten Grenzen der Möglichkeit streifende Bosheit eines Charakters, welcher der Urheber des Unglücks wird; Beispiele dieser Art sind: Richard III., Jago im „Othello", Shylock im „Kaufmann von Venedig", Franz Moor, Phädra des Euripides, Kreon in der „Antigone", u. dgl. m. Es kann ferner geschehen durch blindes Schicksal, d. i. Zufall oder Irrtum: von dieser Art ist ein wahres Muster der König Ödipus des Sophokles, auch die Trachinerinnen, und überhaupt gehören die meisten Tragödien der Alten hierher: unter den Neuern sind Beispiele: „Romeo und Juliet", „Tankred" von Voltaire, „Die Braut von Messina". Das Unglück kann aber endlich auch herbeigeführt werden durch die bloße Stellung der Personen gegeneinander, durch die Verhältnisse; so daß es weder eines ungeheuren Irrtums oder eines unerhörten Zufalls, noch auch eines die Grenzen der Menschheit im Bösen erreichenden Charakters bedarf; sondern Charaktere wie sie in moralischer Hinsicht gewöhnlich sind, unter Umständen, wie sie häufig eintreten, sind so gegeneinander gestellt, daß ihre Lage sie zwingt, sich gegenseitig, wissend und sehend, das größte Unheil zu bereiten, ohne daß dabei das Unrecht auf irgendeiner Seite ganz allein sei. Diese letztere Art scheint mir den beiden anderen weit vorzuziehen: denn sie zeigt uns das größte Unglück nicht als eine Ausnahme, nicht als etwas durch seltene Umstände, oder monstrose Charaktere Herbeigeführtes, sondern als etwas aus dem Tun und den Charakteren der Menschen leicht und von selbst, fast als wesentlich Hervorgehendes, und führt es eben dadurch furchtbar nahe an uns heran. Und wenn wir in den beiden anderen Arten das ungeheuere Schicksal und die entsetzliche Bosheit als schreckliche, aber nur aus großer Ferne

von uns drohende Mächte erblicken, denen wir selbst wohl entgehen dürften, ohne zur Entsagung zu flüchten; so zeigt uns die letzte Gattung jene Glück und Leben zerstörenden Mächte von der Art, daß auch zu uns ihnen der Weg jeden Augenblick offen steht, und das größte Leiden herbeigeführt durch Verflechtungen, deren Wesentliches auch unser Schicksal annehmen könnte, und durch Handlungen, die auch wir vielleicht zu begehen fähig wären und also nicht über Unrecht klagen dürften: dann fühlen wir schaudernd uns schon mitten in der Hölle. Die Ausführung in dieser letztern Art hat aber auch die größte Schwierigkeit, da man darin mit dem geringsten Aufwand von Mitteln und Bewegungsursachen, bloß durch ihre Stellung und Verteilung die größte Wirkung hervorzubringen hat: daher ist selbst in vielen der besten Trauerspiele diese Schwierigkeit umgangen. Als ein vollkommenes Muster dieser Art ist jedoch ein Stück anzuführen, welches von mehreren andern desselben großen Meisters in anderer Hinsicht weit übertroffen wird: es ist „Clavigo". „Hamlet" gehört gewissermaßen hierher, wenn man nämlich bloß auf sein Verhältnis zum Laërtes und zur Ophelia sieht; auch hat „Wallenstein" diesen Vorzug; „Faust" ist ganz dieser Art, wenn man bloß die Begebenheit mit dem Gretchen und ihrem Bruder, als die Haupthandlung, betrachtet; ebenfalls der „Cid" des Corneille, nur daß diesem der tragische Ausgang fehlt, wie ihn hingegen das analoge Verhältnis des Max zur Thekla hat.

2.

Unser Gefallen am Trauerspiel gehört nicht dem Gefühl des Schönen, sondern dem des Erhabenen an; ja, es ist der höchste Grad dieses Gefühls. Denn, wie wir beim Anblick des Erhabenen in der Natur uns vom Interesse des Willens abwenden, um uns rein anschauend zu verhalten; so wenden wir bei der tragischen Katastrophe uns vom Willen zum Leben selbst ab. Im Trauerspiel nämlich wird die schreckliche Seite des Lebens uns vorgeführt, der Jammer der Menschheit, die Herrschaft des Zufalls und des Irrtums, der Fall des Gerechten, der Triumph der Bösen: also die unserm Willen geradezu widerstrebende Beschaffenheit der Welt wird uns vor Augen gebracht. Bei diesem Anblick fühlen wir uns aufgefordert, unsern Willen vom Leben abzuwenden, es nicht mehr zu wollen und zu lieben. Gerade dadurch aber werden wir inne, daß alsdann noch etwas anderes an uns übrig bleibt, was wir durchaus nicht positiv erkennen können, sondern bloß negativ, als das, was nicht das

Leben will. Wie der Septimenakkord den Grundakkord, wie die rote Farbe die grüne fordert und sogar im Auge hervorbringt; so fordert jedes Trauerspiel ein ganz andersartiges Dasein, eine andere Welt, deren Erkenntnis uns immer nur indirekt, wie eben hier durch solche Forderung, gegeben werden kann. Im Augenblick der tragischen Katastrophe wird uns, deutlicher als jemals, die Überzeugung, daß das Leben ein schwerer *Traum* sei, aus dem wir zu erwachen haben. Insofern ist die Wirkung des Trauerspiels analog der des dynamisch Erhabenen, indem es, wie dieses, uns über den Willen und sein Interesse hinaushebt und uns so umstimmt, daß wir am Anblick des ihm geradezu Widerstrebenden *Gefallen* finden. Was allem Tragischen, in welcher Gestalt es auch auftrete, den eigentümlichen Schwung zur Erhebung gibt, ist das Aufgehen der Erkenntnis, daß die Welt, das Leben, kein wahres Genügen gewähren könne, mithin unserer Anhänglichkeit nicht wert sei: darin besteht der tragische Geist: er leitet demnach zur Resignation hin.

Ich räume ein, daß im Trauerspiel der *Alten* dieser Geist der Resignation selten direkt hervortritt und ausgesprochen wird. Ödipus Koloneus stirbt zwar resigniert und willig; doch tröstet ihn die Rache an seinem Vaterland. Iphigenia Aulika ist sehr willig zu sterben; doch ist es der Gedanke an Griechenlands Wohl, der sie tröstet und die Veränderung ihrer Gesinnung hervorbringt, vermöge welcher sie den Tod, dem sie zuerst auf alle Weise entfliehen wollte, willig übernimmt. Kassandra, im Agamemnon des großen Äschylos, stirbt willig, αρκειτω βιος; aber auch sie tröstet der Gedanke an Rache. Herkules, in den Trachinerinnen, gibt der Notwendigkeit nach, stirbt gelassen, aber nicht resigniert. Ebenso der Hippolytos des Euripides, bei dem es uns auffällt, daß die ihn zu trösten erscheinende Artemis ihm Tempel und Nachruhm verheißt, aber durchaus nicht auf ein über das Leben hinausgehendes Dasein hindeutet, und ihn im Sterben verläßt, wie alle Götter von dem Sterbenden weichen: — im *Christentum* treten sie zu ihm heran; und ebenso im Brahmanismus und Buddhaismus, wenn auch bei letzterem die Götter eigentlich exotisch sind. Hippolytos also, wie fast alle tragischen Helden der Alten, zeigt Ergebung in das unabwendbare Schicksal und den unbiegsamen Willen der Götter, aber kein Aufgeben des Willens zum Leben selbst. Wie der stoische Gleichmut von der christlichen Resignation sich von Grund aus dadurch unterscheidet, daß er nur gelassenes Ertragen und gefaßtes Erwarten der unabänderlich notwendigen Übel lehrt, das Christentum aber Entsagung, Aufgeben

des Wollens; ebenso zeigen die tragischen Helden der Alten standhaftes Unterwerfen unter die unausweichbaren Schläge des Schicksals, das christliche Trauerspiel dagegen Aufgeben des ganzen Willens zum Leben, freudiges Verlassen der Welt, im Bewußtsein ihrer Wertlosigkeit und Nichtigkeit. — Aber ich bin auch ganz der Meinung, daß das Trauerspiel der Neuern höher steht, als das der Alten. Shakespeare ist viel größer als Sophokles: gegen Goethes Iphigenia könnte man die des Euripides beinahe roh und gemein finden. Die Bakchantinnen des Euripides sind ein empörendes Machwerk zugunsten der heidnischen Pfaffen. Manche antike Stücke haben gar keine tragische Tendenz; wie die Alkeste und Iphigenia Taurika des Euripides: einige haben widerwärtige, oder gar ekelhafte Motive; so die Antigone und Philoktet. Fast alle zeigen das Menschengeschlecht unter der entsetzlichen Herrschaft des Zufalls und Irrtums, aber nicht die dadurch veranlaßte und davon erlösende Resignation. Alles, weil die Alten noch nicht zum Gipfel und Ziel des Trauerspiels, ja, der Lebensansicht überhaupt, gelangt waren.

Wenn demnach die Alten den Geist der Resignation, das Abwenden des Willens vom Leben, an ihren tragischen Helden selbst, als deren Gesinnung, wenig darstellen, so bleibt es dennoch die eigentümliche Tendenz und Wirkung des Trauerspiels, jenen Geist im Zuschauer zu erwecken und jene Gesinnung, wenn auch nur vorübergehend, hervorzurufen. Die Schrecknisse auf der Bühne halten ihm die Bitterkeit und Wertlosigkeit des Lebens, also die Nichtigkeit alles seines Strebens entgegen: die Wirkung dieses Eindrucks muß sein, daß er, wenn auch nur im dunkeln Gefühl, inne wird, es sei besser, sein Herz vom Leben loszureißen, sein Wollen davon abzuwenden, die Welt und das Leben nicht zu lieben; wodurch dann eben, in seinem tiefsten Innern, das Bewußtsein angeregt wird, daß für ein anderartiges Wollen es auch eine andere Art des Daseins geben müsse. — Denn wäre dies nicht, wäre nicht dieses Erheben über alle Zwecke und Güter des Lebens, dieses Abwenden von ihm und seinen Lockungen, und das hierin schon liegende Hinwenden nach einem anderartigen, wiewohl uns völlig unfaßbaren Dasein die Tendenz des Trauerspiels; wie wäre es dann überhaupt möglich, daß die Darstellung der schrecklichen Seite des Lebens, im grellsten Lichte uns vor Augen gebracht, wohltätig auf uns wirken und ein hoher Genuß für uns sein könnte? Furcht und Mitleid, in deren Erregung Aristoteles den letzten Zweck des Trauerspiels

setzt, gehören doch wahrhaftig nicht an sich selbst zu den angenehmen Empfindungen: sie können daher nicht Zweck, sondern nur Mittel sein. — Also Aufforderung zur Abwendung des Willens vom Leben bleibt die wahre Tendenz des Trauerspiels, der letzte Zweck der absichtlichen Darstellung der Leiden der Menschheit, und ist es mithin auch da, wo diese resignierte Erhebung des Geistes nicht am Helden selbst gezeigt, sondern bloß im Zuschauer angeregt wird, durch den Anblick großen, unverschuldeten, ja, selbst verschuldeten Leidens. — Wie die Alten, so begnügen auch manche der Neuern sich damit, durch die objektive Darstellung menschlichen Unglücks im großen den Zuschauer in die beschriebene Stimmung zu versetzen; während andere diese durch das Leiden bewirkte Umkehrung der Gesinnung am Helden selbst darstellen: Jene geben gleichsam nur die Prämissen, und überlassen die Konklusion dem Zuschauer; während diese die Konklusion, oder die Moral der Fabel, mitgeben, als Umkehrung der Gesinnung des Helden, auch wohl als Betrachtung im Munde des Chors, wie z. B. Schiller in der Braut von Messina: „Das Leben ist der Güter höchstes nicht." Hier sei es erwähnt, daß selten die echt tragische Wirkung der Katastrophe, also die durch sie herbeigeführte Resignation und Geisteserhebung der Helden, so rein motiviert und deutlich ausgesprochen hervortritt, wie in der Oper Norma, wo sie eintritt in dem Duett Qual cor tradisti, qual cor perdesti, in welchem die Umwendung des Willens durch die plötzlich eintretende Ruhe der Musik deutlich bezeichnet wird. Überhaupt ist dieses Stück — ganz abgesehen von seiner vortrefflichen Musik, wie auch andererseits von der Diktion, welche nur die eines Operntextes sein darf — und allein seinen Motiven und seiner inneren Ökonomie nach betrachtet, ein höchst vollkommenes Trauerspiel, ein wahres Muster tragischer Anlage der Motive, tragischer Fortschreitung der Handlung und tragischer Entwicklung, zusamt der über die Welt erhebenden Wirkung dieser auf die Gesinnung der Helden, welche dann auch auf den Zuschauer übergeht: ja, die hier erreichte Wirkung ist um so unverfänglicher und für das wahre Wesen des Trauerspiels bezeichnender, als keine Christen, noch christliche Gesinnungen darin vorkommen.

Die den Neuern so oft vorgeworfene Vernachlässigung der Einheit der Zeit und des Orts wird nur dann fehlerhaft, wann sie so weit geht, daß sie die Einheit der Handlung aufhebt; wo dann nur noch die Einheit der Hauptperson übrig bleibt, wie z. B. in „Heinrich VIII." von Shakespeare. Die Einheit der Handlung

braucht aber auch nicht so weit zu gehen, daß immerfort von derselben Sache geredet wird, wie in den französischen Trauerspielen, welche sie überhaupt so strenge einhalten, daß der dramatische Verlauf einer geometrischen Linie ohne Breite gleicht: da heißt es stets „Nur vorwärts! Pensez à votre affaire!" und die Sache wird ganz geschäftsmäßig expediert und depeschiert, ohne daß man sich mit Allotrien, die nicht zu ihr gehören, aufhalte, oder rechts, oder links umsehe. Das Shakespearesche Trauerspiel hingegen gleicht einer Linie, die auch Breite hat: es läßt sich Zeit, exspatiatur: es kommen Reden, sogar ganze Szenen vor, welche die Handlung nicht fördern, sogar sie nicht eigentlich angehen, durch welche wir jedoch die handelnden Personen oder ihre Umstände näher kennen lernen, wonach wir dann auch die Handlung gründlicher verstehen. Diese bleibt zwar die Hauptsache, jedoch nicht so ausschließlich, daß wir darüber vergäßen, daß, in letzter Instanz, es auf die Darstellung des menschlichen Wesens und Daseins überhaupt abgesehen ist. —

Der dramatische oder epische Dichter soll wissen, daß er das Schicksal ist, und daher unerbittlich sein, wie dieses; — imgleichen, daß er der Spiegel des Menschengeschlechts ist, und daher sehr viele schlechte, mitunter ruchlose Charaktere auftreten lassen, wie auch viele Toren, verschrobene Köpfe und Narren, dann aber hin und wieder einen Vernünftigen, einen Klugen, einen Redlichen, einen Guten und nur als seltenste Ausnahme einen Edelmütigen. Im ganzen Homer ist meines Bedünkens kein eigentlich edelmütiger Charakter dargestellt, wiewohl manche gute und redliche: im ganzen Shakespeare mögen allenfalls ein Paar edle, doch keineswegs überschwänglich edle Charaktere zu finden sein, etwa die Kordelia, der Koriolan, schwerlich mehr; hingegen wimmelt es darin von der oben bezeichneten Gattung. Aber Ifflands und Kotzebue's Stücke haben viel edelmütige Charaktere; während Goldoni es gehalten hat, wie ich oben anempfahl, wodurch er zeigt, daß er höher steht. Hingegen Lessings Minna von Barnhelm laboriert stark an zu vielem und allseitigem Edelmut: aber gar so viel Edelmut, wie der einzige Marquis Posa darbietet, ist in Goethes sämtlichen Werken zusammengenommen nicht aufzutreiben: wohl aber gibt es ein kleines deutsches Stück „Pflicht um Pflicht" (ein Titel wie aus der Kritik der praktischen Vernunft genommen), welches nur drei Personen hat, jedoch alle drei von überschwänglichem Edelmut. —

Die Griechen nahmen zu Helden des Trauerspiels durchgängig königliche Personen; die Neuern meistenteils auch. Gewiß nicht,

weil der Rang dem Handelnden oder Leidenden mehr Würde gibt: und da es bloß darauf ankommt, menschliche Leidenschaften ins Spiel zu setzen, so ist der relative Wert der Objekte, wodurch dies geschieht, gleichgültig, und Bauernhöfe leisten so viel, wie Königreiche. Auch ist das bürgerliche Trauerspiel keineswegs unbedingt zu verwerfen. Personen von großer Macht und Ansehen sind jedoch deswegen zum Trauerspiel die geeignetsten, weil das Unglück, an welchem wir das Schicksal des Menschenlebens erkennen sollen, eine hinreichende Größe haben muß, um dem Zuschauer, wer er auch sei, als furchtbar zu erscheinen. Nun aber sind die Umstände, welche eine Bürgerfamilie in Not und Verzweiflung versetzen, in den Augen der Großen oder Reichen meistens sehr geringfügig und durch menschliche Hilfe, ja bisweilen durch eine Kleinigkeit, zu beseitigen: solche Zuschauer können daher von ihnen nicht tragisch erschüttert werden. Hingegen sind die Unglücksfälle der Großen und Mächtigen unbedingt furchtbar, auch keiner Abhilfe von außen zugänglich; da Könige durch ihre eigene Macht sich helfen müssen, oder untergehen. Dazu kommt, daß von der Höhe der Fall am tiefsten ist. Den bürgerlichen Personen fehlt es demnach an Fallhöhe. —

(„Die Welt als Wille und Vorstellung" 1819 u. 1844.)

Eduard v. Hartmann.

I.

Der Konflikt ist das unentbehrliche Fundament jedes echten Dichtwerks, welches Handlung vorführt. Aber der Konflikt ist auch nur das Fundament, die Krönung des Gebäudes ist die Versöhnung. Wie ein Musikstück zwar ziemlich lange sich in Dissonanzen bewegen kann, aber schließlich dieselben doch in eine Harmonie auflösen muß, so kann auch die Poesie den Konflikt nur als Anlauf und Durchgangsstufe brauchen, um seine Dissonanzen in harmonischer Befriedigung ausklingen zu lassen und mit voller Versöhnung zu schließen. Eine Dichtung ohne versöhnenden Schluß ist ein eben solches ästhetisches Unding wie ein Musikstück bloß aus Dissonanzen. Ein Drama, das mit klaffendem Konflikt schließt, ist wie ein Harfen-Präludium, das mit Zerreißen der Saiten endet; sein Anschauen wäre eine Marter, kein Genuß.

In der echten Komödie (nicht Lustspiel) ist der Konflikt gar kein ernstlich gemeinter; der Zuschauer glaubt nicht an dessen Gefahr und ist von vornherein der heitern Lösung gewiß; dem ent-

sprechend ist die Ursache des Konflikts meist nur ein Verstandesfehler, ein Versehen, ein Irrtum, eine Unkenntnis; könnte man diesen heben, so wäre die ganze Verwickelung des Stücks im Entstehen verhindert; meistens löst Zufall oder Laune den Knoten, wie er ihn schürzte, und das Ganze ist nur Rahmen und Hintergrund, um dem Humor ein Feld für seine tollen Sprünge zu bereiten. Der Zuschauer will nichts weniger als gerührt werden (nichts widerwärtiger als eine rührende Posse wie die Wiener Volksstücke), und erschüttert nur vom Lachen; er schwebt also hier noch in einem ganz andern Sinne objektiv über der Handlung als im ernsten Drama, da in der Komödie ja schon die handelnden Personen selbst vermöge des Humors über ihrem eigenen Handeln schweben. Freilich ist diese Komödie die Zersetzung der Kunstform des Dramas, wie der Humor die Zersetzung der poetischen Kunstform überhaupt ist.

Im ernsten Schauspiel ist der Konflikt schon ein ganz ernst gemeinter und ist scheinbar ganz dazu angetan, zum tragischen Ausgang zu führen. Der Zuschauer nimmt mit voller Empfindung an der Handlung Anteil und wird gerührt und erschüttert, freilich das erstere bei weitem mehr, weil die höchste Erschütterung der tragischen Katastrophe ausbleibt. Die Pointe besteht nun in der Kunst des Dichters, den scheinbar unvermeidlichen tragischen Ausgang dennoch zu umgehen und einen friedlichen, versöhnenden Schluß herbeizuführen. Sieht man sich aber das Schauspiel genauer an, so findet man (wenn es nicht etwa eine verpfuschte Tragödie ist) einen wesentlichen Unterschied im Konflikt von dem eigentlichen tragischen Konflikt. Würde man nämlich dem Helden in dem entscheidenden Moment der Tat, welche den Knoten schürzt, die ganze Folge der (immer als notwendig vorausgesetzten) Entwicklung vor Augen führen, so würde er stutzig werden und die Tat unterlassen. So würde z. B. Posthumus in Cymbeline, wenn er die Folgen seines Tuns deutlich übersehen hätte, gewiß seine leichtsinnige und eitle Wette unterlassen haben, welche die Verwickelung der Handlung herbeiführt.

Ganz anders stellt sich das Verhältnis in der Tragödie. Hier ist überhaupt nur ein solcher Konflikt wahrhaft brauchbar, der von Hause aus unversöhnlich ist[1]. Läßt nämlich der Konflikt die Möglichkeit einer Versöhnung zu, so ist der tragische Ausgang ein unglücklicher Zufall, und das Stück hätte eigentlich ein Schauspiel werden müssen. Nur dann, wenn der Konflikt ein solcher ist, daß

[1]) S. Anmerkung S. 29.

er mit Notwendigkeit den Helden zum Untergange führt, nur dann wirkt er tragisch; ja man kann sogar behaupten: wenn der Fall wahrhaft tragisch sein soll, so muß nicht nur der tragische Ausgang aus dem Konflikt, sondern auch schon der Konflikt selbst aus den Charakteren mit Notwendigkeit folgen; es müßte der Held doch so handeln, wie er handelt, und wenn er auch die ganze kausale Verkettung mit Gewißheit überblickte, durch die ihn diese Tat zum Untergange führt: nur ein solches notwendig im Charakter des Helden prädestiniertes Leiden kann die wahrhaft tragische Erschütterung hervorrufen. — Wenn der Held zum Schluß des Stückes durch einen vom Dach fallenden Ziegelstein erschlagen würde, so würde dies eine abgeschmackte Lösung sein; aber jede im tragischen Konflikt sich einmengende Zufälligkeit wirkt ebenso abgeschmackt, sobald man sie sich nur ebenso nackt vor Augen stellt. Eine Einheit und innerer Abschluß der Handlung kann nur vorhanden sein, wenn die Katastrophe sich als unvermeidlich notwendiger Ausfluß des Konflikts darstellt, und nur dann wird die Erschütterung ihre volle erreichbare Größe erhalten, wenn man sich davor zu entsetzen hat, daß nicht nur solches Leid wirklich auf Erden wandelt, sondern daß es notwendig auf den Sterblichen lastet, daß der Charakter schon mit Notwendigkeit sein tragisches Schicksal in sich trägt, das nur der Gelegenheit harrt, um den Menschen zu zermalmen, daß in jedem Menschen Konflikte ruhen, die ihrer Natur nach unversöhnlich sind, und daß es nur der Zufälligkeit der Verhältnisse zu danken ist, wenn sie nicht zum Ausbruch kommen. Diese starre unbeugsame Notwendigkeit wußten die Griechen nur erst äußerlich in Gestalt des Fatums aufzufassen, die moderne Dichtung dagegen (Shakespeare) stellt dieselbe so dar, wie die neuere Philosophie (Spinoza) dieselbe nach ihrem wahren Wesen begreift, nämlich als innere Determination der Willensakte. Wer die Lehre von der Determination der Willensakte aus dem Charakter und den äußern Verhältnissen nicht anerkennt, ist ebenso unfähig, die Ästhetik des Dramas, wie das Wesen des menschlichen Handels überhaupt rationell zu begreifen, und wenn er das Drama genießen will, muß sein Geschmack unbewußterweise das zum Richtmaß nehmen, was sein bewußtes Urteil verwirft.

In dieser Notwendigkeit der kausalen Verkettung von Konflikt und Katastrophe haben wir dasjenige zu erkennen, was an der sogenannten tragischen Schuld und Sühne und der poetischen Gerech-

tigkeit Wahres enthalten ist. Der tragische Konflikt wird fast immer in einer speziellen Leidenschaft bestehen, welche durch besondere Charakteranlage begünstigt, und durch Konfiguration der Verhältnisse zur Betätigung gereizt, sich über die Harmonie der Seelenkräfte in einseitiger Überhebung emporbäumt, und infolge dieser Maßlosigkeit die Grenze irgendeines andern berechtigten Lebenselements verletzt, welches nunmehr gegen diese Beeinträchtigung seines Gebietes reagiert. Dieses reagierende Element kann entweder der berechtigte Wille einer andern Person sein, oder es kann eine andere Leidenschaft sein, deren Interesse mit dem der ersteren kollidiert, oder aber es kann ein abstraktes Moment sein, welches die Lebensformen der Gesellschaft bis zu einem gewissen Maße beherrscht, also eine politische oder soziale Ordnung, eine nationale oder Familiensitte, oder ein ethisches Prinzip. Man sieht jetzt, um wie viel der Begriff der Schuld zu eng ist, um die Verletzung der Harmonie der geistigen Lebenssphäre zu bezeichnen, aus welcher der Konflikt unmittelbar entspringt. Besteht der Kampf zwischen zwei Willen oder zwei Leidenschaften (Julius von Tarent, Braut von Messina), so kann er ein moralisch völlig indifferenter sein; wendet er sich gegen eine positive Ordnung, die sich als Lebensform des Staats, der Gesellschaft oder der Familie historisch entwickelt hat, so kann er ebenfalls moralisch indifferent sein; freilich kann er auch unsittlich sein, wie Coriolans Bekämpfung seiner Vaterstadt, er kann aber auch ebensowohl die höchste sittliche Weihe haben, wie das Auftreten eines Reformators, und nicht selten wird gerade das reagierende Prinzip das Unsittliche sein, wie der Geschlechterhaß in Romeo und Julie. Man sieht hieraus, daß es für die tragische Wirkung etwas Unwesentliches und Zufälliges ist, ob die Tat des Helden, die den Konflikt erzeugt, den Charakter einer sittlichen Schuld hat, und ob infolgedessen die Katastrophe von den handelnden Personen als eine sühnende Strafe gefaßt werden kann: für den Zuschauer kommen sie nur als charakteristisches Anfangsglied oder Endglied der kausalen Kette der Begebenheiten in Betracht, und an Stelle der Gerechtigkeit tritt ihm die kausale Notwendigkeit. Aber nicht bloß darin ist der Begriffskonnex von tragischer Schuld und Sühne und Gerechtigkeit zu eng, daß er unzulänglich in der Umfassung der Fälle ist, sondern er ist auch in den Fällen, wo er anwendbar erschiene, zu eng, weil er nicht tief genug ist, weil er nur die Beziehung zwischen Konflikt und Katastrophe, aber nicht die Beziehung zwischen Charakter

und Konflikt in sich faßt. Wir haben aber gesehen, daß erst dann die volle tragische Erschütterung erreichbar ist, wenn die ganze Unerbittlichkeit des im Charakter lauernden Verhängnisses, die Unmöglichkeit, dem tragischen Geschick durch eigenes bewußtes Wollen und Denken zu entrinnen, dem Zuschauer zur intuitiven Klarheit gelangt.

2.

Die Tragödie .... geht gerade auf das Problem los, faßt es in seiner ganzen Tiefe und stellt es auf die Spitze, um ihm die einzige Lösung zu geben, deren es fähig ist — die transzendente[1]) Wenn der Optimist konsequenterweise die Tragödie als Kunstform verwerfen muß, so beweist jeder Mensch, der an der Tragödie Genuß findet, daß er im Grunde seines Herzens an die Wahrheit des Pessimismus glaubt und daß er in dem Untergange des Helden die transzendente Versöhnung des Konflikts erkennt, der einer irdischen oder immanenten Versöhnung seiner Natur nach unfähig ist. Ein Mensch, der jedes transzendenten Glaubens entbehrt, wird zum wahren Genuß der Tragödie ebenso unfähig sein wie der eingefleischte Optimist. Ein Konflikt ohne Versöhnung ist ästhetisch unmöglich; wo die immanente Versöhnung nicht erreichbar ist, muß dieselbe eine transzendente sein; die Erfahrung bestätigt dies, denn keine Versöhnung ist tiefer, nach keiner poetischen Kunstform fühlt sich die Seele beruhigter und stiller, als nach einer vollkommenen Tragödie.

Wenn der Held in seinem vergeblichen Kampf nach dem Glück von den Leiden des Daseins so abgehetzt ist wie ein Wild nach der Treibjagd, und er an sich selbst die Notwendigkeit des Elends im Dasein und die Torheit alles Ringens und Strebens nach Glück erkennt, dann endlich schlägt der Gedanke als zündender Blitz in seine Seele: „Das Leben ist der Güter höchstes nicht", und nur im Aufgehen des Kampfes und in der Entsagung ist zu der relativen Seligkeit der Schmerzlosigkeit zu gelangen, welche der erreichbar glücklichste Zustand ist. Dann aber ist das Leben auch in der Entsagung nur eine Last und der Tod die willkommene

[1]) Schon W. von Humboldt sagt in seiner Schrift über Hermann und Dorothea: „Die Tragödie drängt uns in uns selbst zurück, und mit demselben Schwert, mit dem sie den Knoten zerhaut, trennt sie uns auch einen Augenblick von der Wirklichkeit und dem Leben, das sie uns überhaupt weniger zu lieben, als mit Mut zu entbehren lehrt." Für den kundigen Leser brauche ich nicht erst auf Schopenhauer zu verweisen.

Erlösung, wie der ersehnte Schlaf dem Müden, eine Erlösung, welche freiwillig gesucht wird, wenn sie nicht von selbst oder von außen kommt. (Schon an dem Selbstmord, mit dem so viele Tragödien schließen, sollte man erkennen, daß in diesem Schluß kein sittliches Moment der Strafe zu suchen ist.) Wo die Helden zur Resignation gelangt sind und doch nicht den Tod finden, wird der Eindruck leicht ein peinlicher (wie im Stern von Sevilla), besonders wenn der oder die Betreffenden noch jung sind, also ein noch langes, trostlos ödes Leben vor sich haben; der Tod dagegen endet alles Leid. (Das natürliche Gefühl straft hier auf ästhetischem Gebiet die Theorie Schopenhauers von der Notwendigkeit der Lebenserhaltung um der Askese willen Lügen.) Ein individueller Unsterblichkeitsglaube, nach welchem die Seele ihre volle Erinnerung mit allem Sehnen und Lieben und Hassen, mit allen Begriffen von Sittlichkeit und aller Reue ins Jenseits hinübernimmt, hebt ebenfalls die Möglichkeit der Tragödie auf, denn dann wäre ja in der Tat der Tod keine Erlösung dieser gequälten Seele von der Qual, der sie unterlag. Keineswegs unverträglich mit dem tragischen Moment ist hingegen die pantheistische Anschauung, nach welcher das Eine Urwesen in allen Individuen wohnt und folglich mit der Zerstörung eines Individuums nur eine seiner vielen Formen verliert, ohne an seinem ewigen Wesen oder seiner Substanz Eintrag zu erleiden. Denn wenn auch nach Aufhebung dieser einen individuellen Form das Urwesen in unzähligen individuellen Formen weiter leidet, so ist es doch immerhin schon tröstlich, die Aufhebung einer vorzugsweise mit Leid belasteten individuellen Erscheinung als stets bereite Erlösung zu wissen. Andrerseits aber gibt erst der Glaube an ein transzendentes Wesen, das jenseits der Erscheinung wohnt, der tragischen Versöhnung das positive Moment, ohne welches die leere Negativität der bloßen Vernichtung immer etwas Abstoßendes behalten würde und dabei nicht einmal so großen Aufhebens wert erschiene, während zugleich dieser positive Hintergrund die individuelle Erlösung als Vorspiel einer einstigen allgemeinen und endgültigen Erlösung des Weltwesens von seinem Leidensgange in der Natur ahnen läßt. Die Tragödie allein von allen Formen der Dichtung lehrt uns (wie Religion und Philosophie) die Welt und das Leben als etwas Untergeordnetes, über sich hinaus Weisendes zu betrachten, an welchem als an einem Höchsten und Letzten zu hangen, bare Torheit sei. Der sterbende Held der Tragödie ruft gleichsam jedem Zu-

schauer die Worte Christi zu: „In der Welt werdet ihr Trübsal erdulden, aber seid getrost, ich habe die Welt überwunden"[1]).

(„Studien und Aufsätze" 1876.)

Friedrich Nietzsche.

I.

Wer, mit einer anderen Religion im Herzen, an diese Olympier herantritt und nun nach sittlicher Höhe, ja Heiligkeit, nach unleiblicher Vergeistigung, nach erbarmungsvollen Liebesblicken bei ihnen sucht, der wird unmutig und enttäuscht ihnen bald den Rücken kehren müssen. Hier erinnert nichts an Askese, Geistigkeit und Pflicht: hier redet nur ein üppiges, ja triumphierendes Dasein zu uns, in dem alles Vorhandene vergöttlicht ist, gleichviel ob es gut oder böse ist. Und so mag der Beschauer recht betroffen vor diesem phantastischen Überschwang des Lebens stehn, um sich zu fragen, mit welchem Zaubertrank im Leibe diese übermütigen Menschen das Leben genossen haben mögen, daß, wohin sie sehen, Helena, das „in süßer Sinnlichkeit schwebende" Idealbild ihrer eigenen Existenz, ihnen entgegenlacht. Diesem bereits rückwärts gewandten Beschauer müssen wir aber zurufen: „Geh nicht von dannen, sondern höre erst, was die griechische Volksweisheit von diesem selben Leben aussagt, das sich hier mit so unerklärlicher Heiterkeit vor dir ausbreitet. Es geht die alte Sage, daß König Midas lange Zeit nach dem weisen Silen, dem Begleiter

[1]) Wenn Aristoteles bei seiner Katharsis eine religiös-mysterische Bedeutung im Sinne gehabt hat, so wird sie wesentlich in einer Annäherung an diesen Gedanken bestanden haben müssen: daß das tragische Moment uns von dem Jammer und Entsetzen befreien solle, das notwendige Elend des Daseins für ein Letztes, Unlösbares anzusehen. Schwerlich wird Aristoteles dies deutlich entwickelt, er wird es wohl nur in der Form der Ahnung besessen haben. Soviel ist aber gewiß, daß, wenn er auf diese einzig mögliche Idee abgezielt hat, die Auffassung von Jakob Bernays (der sich Überweg und andere bereits angeschlossen haben) als die einzig mögliche erscheint, nämlich die, daß κάθαρσις τῶν παθημάτων nicht Reinigung oder Läuterung der Leidenschaften, sondern Reinigung oder Befreiung (der Seele) von den Leidenschaften heißt. (Diese Auffassungen sind nicht nur grammatikalisch gleich möglich, sondern es sprechen für die letztere eine Menge paralleler Beispiele aus Plato und Aristoteles, die Auffassung der Aristotelischen Lehre durch die Neuplatoniker und das mindestens auffällige Fehlen des „Wovon" bei einer andern Auffassung.) Dann wäre die κάθαρσις der Gegensatz zu der κίνησις oder Aufregung durch die Leidenschaften, und bedeutete die Beruhigung, das Zuruhekommen, Stillwerden der Seele, das Wiederfinden des durch die Leidenschaften gestörten Seelenfriedens.

(Hartmann.)

des Dionysus, im Walde gejagt habe, ohne ihn zu fangen. Als er ihm endlich in die Hände gefallen ist, fragt der König, was für den Menschen das Allerbeste und Allervorzüglichste sei. Starr und unbeweglich schweigt der Dämon; bis er, durch den König gezwungen, endlich unter gellem Lachen in diese Worte ausbricht: „Elendes Eintagsgeschlecht, des Zufalls Kinder und der Mühsal, was zwingst du mich dir zu sagen, was nicht zu hören für dich das Ersprießlichste ist? Das Allerbeste ist für dich gänzlich unerreichbar: nicht geboren zu sein, Nichts zu sein. Das Zweitbeste aber ist für dich — bald zu sterben."

Wie verhält sich zu dieser Volksweisheit die olympische Götterwelt? Wie die entzückungsreiche Vision des gefolterten Märtyrers zu seinen Peinigungen. („Die Geburt der Tragödie" 1871.)

2.

Dies ist die nächste Wirkung der dionysischen Tragödie, daß der Staat und die Gesellschaft, überhaupt die Klüfte zwischen Mensch und Mensch einem übermächtigen Einheitsgefühle weichen, welches an das Herz der Natur zurückführt. Der metaphysische Trost — mit welchem, wie ich schon hier andeute, uns jede wahre Tragödie entläßt — daß das Leben im Grunde der Dinge, trotz allem Wechsel der Erscheinungen unzerstörbar mächtig und lustvoll sei, dieser Trost erscheint in leibhaftiger Deutlichkeit als Satyrchor, als Chor von Naturwesen, die gleichsam hinter aller Zivilisation unvertilgbar leben und trotz allem Wechsel der Generationen und der Völkergeschichte ewig dieselben bleiben.

Mit diesem Chore tröstet sich der tiefsinnige und zum zartesten und schwersten Leiden einzig befähigte Hellene, der mit schneidigem Blicke mitten in das furchtbare Vernichtungstreiben der sogenannten Weltgeschichte, ebenso wie in die Grausamkeit der Natur geschaut hat und in Gefahr ist, sich nach einer buddhaistischen Verneinung des Willens zu sehnen. Ihn rettet die Kunst, und durch die Kunst rettet ihn sich — das Leben.

Die Verzückung des dionysischen Zustandes mit seiner Vernichtung der gewöhnlichen Schranken und Grenzen des Daseins enthält nämlich während seiner Dauer ein lethargisches Element, in das sich alles persönlich in der Vergangenheit Erlebte eintaucht. So scheidet sich durch diese Kluft der Vergessenheit die Welt der alltäglichen und der dionysischen Wirklichkeit von einander ab. Sobald aber jene alltägliche Wirklichkeit wieder ins Bewußtsein tritt, wird sie mit Ekel

als solche empfunden; eine asketische, willenverneinende Stimmung ist die Frucht jener Zustände. In diesem Sinne hat der dionysische Mensch Ähnlichkeit mit Hamlet: beide haben einmal einen wahren Blick in das Wesen der Dinge getan, sie haben erkannt, und es ekelt sie zu handeln; denn ihre Handlung kann nichts am ewigen Wesen der Dinge ändern, sie empfinden es als lächerlich oder schmachvoll, daß ihnen zugemutet wird, die Welt, die aus den Fugen ist, wieder einzurichten. Die Erkenntnis tötet das Handeln, zum Handeln gehört das Umschleiertsein durch die Illusion — das ist die Hamletlehre, nicht jene wohlfeile Weisheit von Hans dem Träumer, der aus zu viel Reflexion, gleichsam aus einem Überschuß von Möglichkeiten, nicht zum Handeln kommt; nicht das Reflektieren, nein! — die wahre Erkenntnis, der Einblick in die grauenhafte Wahrheit überwiegt jedes zum Handeln antreibende Motiv, bei Hamlet sowohl als bei dem dionysischen Menschen. Jetzt verfängt kein Trost mehr, die Sehnsucht geht über eine Welt nach dem Tode, über die Götter selbst hinaus, das Dasein wird, samt seiner gleißenden Wiederspiegelung in den Göttern oder in einem unsterblichen Jenseits, verneint. In der Bewußtheit der einmal geschauten Wahrheit sieht jetzt der Mensch überall nur das Entsetzliche oder Absurde des Seins, jetzt versteht er das Symbolische im Schicksal der Ophelia, jetzt erkennt er die Weisheit des Waldgottes Silen: es ekelt ihn.

Hier, in dieser höchsten Gefahr des Willens, naht sich, als rettende, heilkundige Zauberin, die Kunst: sie allein vermag jene Ekelgedanken über das Entsetzliche oder Absurde des Daseins in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich leben läßt: diese sind das Erhabene als die künstlerische Bändigung des Entsetzlichen und das Komische als die künstlerische Entladung vom Ekel des Absurden. (Ebd.)

3.

Es ist eine unanfechtbare Überlieferung, daß die griechische Tragödie in ihrer ältesten Gestalt nur die Leiden des Dionysus zum Gegenstand hatte, und daß der längere Zeit hindurch einzig vorhandene Bühnenheld eben Dionysus war. Aber mit der gleichen Sicherheit darf behauptet werden, daß niemals bis auf Euripides Dionysus aufgehört hat, der tragische Held zu sein, sondern daß alle die berühmten Figuren der griechischen Bühne, Prometheus, Ödipus usw. nur Masken jenes ursprünglichen Helden Dionysus sind. Daß hinter allen diesen Masken eine Gottheit steckt, das ist der eine wesentliche Grund für die so oft angestaunte typische „Idealität" jener

berühmten Figuren. Es hat ich weiß nicht wer behauptet, daß alle Individuen als Individuen komisch und damit untragisch seien: woraus zu entnehmen wäre, daß die Griechen überhaupt Individuen auf der tragischen Bühne nicht ertragen konnten. In der Tat scheinen sie so empfunden zu haben: wie überhaupt jene platonische Unterscheidung und Wertabschätzung der „Idee" im Gegensatze zum „Idol", zum Abbild, tief im hellenischen Wesen begründet liegt. Um uns aber der Terminologie Platos zu bedienen, so wäre von den tragischen Gestalten der hellenischen Bühne etwa so zu reden: der eine wahrhaft reale Dionysus erscheint in einer Vielheit der Gestalten, in der Maske eines kämpfenden Helden und gleichsam in das Netz des Einzelwillens verstrickt. So wie jetzt der erscheinende Gott redet und handelt, ähnelt er einem irrenden strebenden leidenden Individuum: und daß er überhaupt mit dieser epischen Bestimmtheit und Deutlichkeit erscheint, ist die Wirkung des Traumdeuters Apollo, der dem Chore seinen dionysischen Zustand durch jene gleichnisartige Erscheinung deutet. In Wahrheit aber ist jener Held der leidende Dionysus der Mysterien, jener die Leiden der Individuation an sich erfahrende Gott, von dem wundervolle Mythen erzählen, wie er als Knabe von den Titanen zerstückelt worden sei und nun in diesem Zustande als Zagreus verehrt werde: wobei angedeutet wird, daß diese Zerstückelung, das eigentlich dionysische Leiden, gleich einer Umwandlung in Luft, Wasser, Erde und Feuer sei, daß wir also den Zustand der Individuation als den Quell und Urgrund alles Leidens, als etwas an sich Verwerfliches, zu betrachten hätten. Aus dem Lächeln dieses Dionysus sind die olympischen Götter, aus seinen Tränen die Menschen entstanden. In jener Existenz als zerstückelter Gott hat Dionysus die Doppelnatur eines grausamen verwilderten Dämons und eines milden sanftmütigen Herrschers. Die Hoffnung der Epopten ging aber auf eine Wiedergeburt des Dionysus, die wir jetzt als das Ende der Individuation ahnungsvoll zu begreifen haben: diesem kommenden dritten Dionysus erscholl der brausende Jubelgesang der Epopten. Und nur in dieser Hoffnung gibt es einen Strahl von Freude auf dem Antlitze der zerrissenen, in Individuen zertrümmerten Welt: wie es der Mythus durch die in ewige Trauer versenkte Demeter verbildlicht, welche zum ersten Male wieder sich freut, als man ihr sagt, sie könne den Dionysus noch einmal gebären. In den angeführten Anschauungen haben wir bereits alle Bestandteile einer tiefsinnigen und pessimistischen Weltbetrachtung und zugleich damit die Mysterienlehre der Tragödie zusammen:

die Grunderkenntnis von der Einheit alles Vorhandenen, die Betrachtung der Individuation als des Urgrundes des Übels, die Kunst als die freudige Hoffnung, daß der Bann der Individuation zu zerbrechen sei, als die Ahnung einer wiederhergestellten Einheit.

(Ebd.)

4.

Wie verhält sich die Musik zu Bild und Begriff? — Schopenhauer, dem Richard Wagner gerade für diesen Punkt eine nicht zu überbietende Deutlichkeit und Durchsichtigkeit der Darstellung nachrühmt, äußert sich hierüber am ausführlichsten in der folgenden Stelle, die ich hier in ihrer ganzen Länge wiedergeben werde. Welt als Wille und Vorstellung I p. 309: „Diesem Allen zufolge können wir die erscheinende Welt, oder die Natur, und die Musik als zwei verschiedene Ausdrücke derselben Sache ansehen, welche selbst daher das allein Vermittelnde der Analogie beider ist, dessen Erkenntnis erfordert wird, um jene Analogie einzusehen. Die Musik ist demnach, wenn als Ausdruck der Welt angesehen, eine im höchsten Grad allgemeine Sprache, die sich sogar zur Allgemeinheit der Begriffe ungefähr verhält wie diese zu den einzelnen Dingen. Ihre Allgemeinheit ist aber keineswegs jene leere Allgemeinheit der Abstraktion, sondern ganz anderer Art, und ist verbunden mit durchgängiger deutlicher Bestimmtheit. Sie gleicht hierin den geometrischen Figuren und den Zahlen, welche als die allgemeinen Formen aller möglichen Objekte der Erfahrung und auf alle a priori anwendbar, doch nicht abstrakt, sondern anschaulich und durchgängig bestimmt sind. Alle möglichen Bestrebungen, Erregungen und Äußerungen des Willens, alle jene Vorgänge im Innern des Menschen, welche die Vernunft in den weiten negativen Begriff Gefühl wirft, sind durch die unendlich vielen möglichen Melodien auszudrücken, aber immer in der Allgemeinheit bloßer Form, ohne den Stoff, immer nur nach dem An-sich, nicht nach der Erscheinung, gleichsam die innerste Seele derselben, ohne Körper. Aus diesem innigen Verhältnis, welches die Musik zum wahren Wesen aller Dinge hat, ist auch dies zu erklären, daß, wenn zu irgend einer Szene, Handlung, Vorgang, Umgebung eine passende Musik ertönt, diese uns den geheimsten Sinn derselben aufzuschließen scheint und als der richtigste und deutlichste Kommentar dazu auftritt: ingleichen, daß es dem, der sich dem Eindruck einer Symphonie ganz hingibt, ist, als sähe er alle möglichen Vorgänge des Lebens und der Welt an sich vorüberziehen: dennoch kann er, wenn er sich besinnt,

keine Ähnlichkeit angeben zwischen jenem Tonspiel und den Dingen, die ihm vorschwebten. Denn die Musik ist, wie gesagt, darin von allen anderen Künsten verschieden, daß sie nicht Abbild der Erscheinung, oder richtiger, der adäquaten Objektivität des Willens, sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst ist und also zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstellt. Man könnte demnach die Welt ebensowohl verkörperte Musik, als verkörperten Willen nennen: daraus also ist es erklärlich, warum Musik jedes Gemälde, ja jede Szene des wirklichen Lebens und der Welt, sogleich in erhöhter Bedeutsamkeit hervortreten läßt; freilich um so mehr, je analoger ihre Melodie dem innern Geiste der gegebenen Erscheinung ist. Hierauf beruht es, daß man ein Gedicht als Gesang, oder eine anschauliche Darstellung als Pantomime, oder beides als Oper der Musik unterlegen kann. Solche einzelne Bilder des Menschenlebens, der allgemeinen Sprache der Musik untergelegt, sind nie mit durchgängiger Notwendigkeit ihr verbunden oder entsprechend; sondern sie stehen zu ihr nur im Verhältnis eines beliebigen Beispiels zu einem allgemeinen Begriff: sie stellen in der Bestimmtheit der Wirklichkeit dasjenige dar, was die Musik in der Allgemeinheit bloßer Form aussagt. Denn die Melodien sind gewissermaßen, gleich den allgemeinen Begriffen, ein Abstraktum der Wirklichkeit. Diese nämlich, also die Welt der einzelnen Dinge, liefert das Anschauliche, das Besondere und Individuelle, den einzelnen Fall, sowohl zur Allgemeinheit der Begriffe, als zur Allgemeinheit der Melodien, welche beide Allgemeinheiten einander aber in gewisser Hinsicht entgegengesetzt sind; indem die Begriffe nur die allererst aus der Anschauung abstrahierten Formen, gleichsam die abgezogene äußere Schale der Dinge enthalten, also ganz eigentlich Abstrakta sind; die Musik hingegen den innersten aller Gestaltung vorhergängigen Kern, oder das Herz der Dinge gibt. Dies Verhältnis ließe sich recht gut in der Sprache der Scholastiker ausdrücken, indem man sagte: die Begriffe sind die universalia post rem, die Musik aber gibt die universalia ante rem, und die Wirklichkeit die universalia in re. — Daß aber überhaupt eine Beziehung zwischen einer Komposition und einer anschaulichen Darstellung möglich ist, beruht, wie gesagt, darauf, daß beide nur ganz verschiedene Ausdrücke des selben innern Wesens der Welt sind. Wann nun im einzelnen Fall eine solche Beziehung wirklich vorhanden ist, also der Komponist die Willensregungen, welche den Kern einer Begebenheit ausmachen, in der allgemeinen Sprache der Musik auszusprechen gewußt hat: dann

ist die Melodie des Liedes, die Musik der Oper ausdrucksvoll. Die vom Komponisten aufgefundene Analogie zwischen jenen beiden muß aber aus der unmittelbaren Erkenntnis des Wesens der Welt, seiner Vernunft unbewußt, hervorgegangen und darf nicht, mit bewußter Absichtlichkeit, durch Begriffe vermittelte Nachahmung sein: sonst spricht die Musik nicht das innere Wesen, den Willen selbst aus, sondern ahmt nur seine Erscheinung ungenügend nach; wie dies alle eigentlich nachbildende Musik tut." —

Wir verstehen also, nach der Lehre Schopenhauers, die Musik als die Sprache des Willens unmittelbar und fühlen unsere Phantasie angeregt, jene zu uns redende, unsichtbare und doch so lebhaft bewegte Geisterwelt zu gestalten und sie in einem analogen Beispiel uns zu verkörpern. Andrerseits kommt Bild und Begriff, unter der Einwirkung einer wahrhaft entsprechenden Musik, zu einer erhöhten Bedeutsamkeit. Zweierlei Wirkungen pflegt also die dionysische Kunst auf das apollinische Kunstvermögen auszuüben: die Musik reizt zum gleichnisartigen Anschauen der dionysischen Allgemeinheit, die Musik läßt sodann das gleichnisartige Bild in höchster Bedeutsamkeit hervortreten. Aus diesen an sich verständlichen und keiner tieferen Beobachtung unzugänglichen Tatsachen erschließe ich die Befähigung der Musik, den Mythus d. h. das bedeutsamste Exempel zu gebären und gerade den tragischen Mythus: den Mythus, der von der dionysischen Erkenntnis in Gleichnissen redet. An dem Phänomen des Lyrikers habe ich dargestellt, wie die Musik im Lyriker darnach ringt, in apollinischen Bildern über ihr Wesen sich kund zu geben: denken wir uns jetzt, daß die Musik in ihrer höchsten Steigerung auch zu einer höchsten Verbildlichung zu kommen suchen muß, so müssen wir für möglich halten, daß sie auch den symbolischen Ausdruck für ihre eigentliche dionysische Weisheit zu finden wisse; und wo anders werden wir diesen Ausdruck zu suchen haben, wenn nicht in der Tragödie und überhaupt im Begriff des Tragischen?

Aus dem Wesen der Kunst, wie sie gemeinhin nach der einzigen Kategorie des Scheines und der Schönheit begriffen wird, ist das Tragische in ehrlicher Weise gar nicht abzuleiten; erst aus dem Geiste der Musik heraus verstehen wir eine Freude an der Vernichtung des Individuums. Denn an den einzelnen Beispielen einer solchen Vernichtung wird uns nur das ewige Phänomen der dionysischen Kunst deutlich gemacht, die den Willen in seiner Allmacht gleichsam hinter dem principio individuationis, das ewige Leben jenseit aller Erscheinungen und trotz aller Vernichtung zum Ausdruck bringt. Die me-

taphysische Freude am Tragischen ist eine Übersetzung der instinktiv unbewußten dionysischen Weisheit in die Sprache des Bildes: der Held, die höchste Willenserscheinung, wird zu unserer Lust verneint, weil er doch nur Erscheinung ist, und das ewige Leben des Willens durch seine Vernichtung nicht berührt wird. „Wir glauben an das ewige Leben", so ruft die Tragödie; während die Musik die unmittelbare Idee dieses Leben ist. Ein ganz verschiedenes Ziel hat die Kunst des Plastikers; hier überwindet Apollo das Leiden des Individuums durch die leuchtende Verherrlichung der Ewigkeit der Erscheinung, hier siegt die Schönheit über das dem Leben inhärierende Leiden, der Schmerz wird in einem gewissen Sinne aus den Zügen der Natur hinweggelogen. In der dionysischen Kunst und in deren tragischer Symbolik redet uns dieselbe Natur mit ihrer wahren, unverstellten Stimme an: „Seid wie ich bin! Unter dem unaufhörlichen Wechsel der Erscheinungen die ewig schöpferische, ewig zum Dasein zwingende, an diesem Erscheinungswechsel sich befriedigende Urmutter!" (Ebd.)

5.

Der Inhalt des tragischen Mythus ist zunächst ein episches Ereignis mit der Verherrlichung des kämpfenden Helden: woher stammt aber jener an sich rätselhafte Zug, daß das Leiden im Schicksale des Helden, die schmerzlichsten Überwindungen, die qualvollsten Gegensätze der Motive, kurz die Exemplifikation jener Weisheit des Silen, oder, aesthetisch ausgedrückt, das Häßliche und Disharmonische, in so zahllosen Formen, mit solcher Vorliebe immer von Neuem dargestellt wird und gerade in dem üppigsten und jugendlichsten Alter eines Volkes, wenn nicht gerade an diesem Allen eine höhere Lust perzipiert wird?

Denn daß es im Leben wirklich so tragisch zugeht, würde am wenigsten die Entstehung einer Kunstform erklären; wenn anders die Kunst nicht nur Nachahmung der Naturwirklichkeit, sondern gerade ein metaphysisches Supplement der Naturwirklichkeit ist, zu deren Überwindung neben sie gestellt. Der tragische Mythus, sofern er überhaupt zur Kunst gehört, nimmt auch vollen Anteil an dieser metaphysischen Verklärungsabsicht der Kunst überhaupt: was verklärt er aber, wenn er die Erscheinungswelt unter dem Bilde des leidenden Helden vorführt? Die „Realität" dieser Erscheinungswelt am wenigsten, denn er sagt uns gerade: „Seht hin! Seht genau hin! Dies ist euer Leben! Dies ist der Stundenzeiger an eurer Daseinsuhr!"

Und dieses Leben zeigte der Mythus, um es vor uns damit zu verklären? Wenn aber nicht, worin liegt dann die aesthetische Lust, mit der wir auch jene Bilder an uns vorüberziehen lassen? Ich frage nach der aesthetischen Lust und weiß recht wohl, daß viele dieser Bilder außerdem mitunter noch eine moralische Ergetzung, etwa unter der Form des Mitleidens oder eines sittlichen Triumphes, erzeugen können. Wer die Wirkung des Tragischen aber allein aus diesen moralischen Quellen ableiten wollte, wie es freilich in der Aesthetik nur allzu lange üblich war, der mag nur nicht glauben, etwas für die Kunst damit getan zu haben: die vor allem Reinheit in ihrem Bereiche verlangen muß. Für die Erklärung des tragischen Mythus ist es gerade die erste Forderung, die ihm eigentümliche Lust in der rein aesthetischen Sphäre zu suchen, ohne in das Gebiet des Mitleids, der Furcht, des Sittlich-Erhabenen überzugreifen. Wie kann das Häßliche und das Disharmonische, der Inhalt des tragischen Mythus, eine aesthetische Lust erregen?

Hier nun wird es nötig, uns mit einem kühnen Anlauf in eine Metaphysik der Kunst hinein zu schwingen, indem ich den früheren Satz wiederhole, daß nur als ein aesthetisches Phänomen das Dasein und die Welt gerechtfertigt erscheint: in welchem Sinne uns gerade der tragische Mythus zu überzeugen hat, daß selbst das Häßliche und Disharmonische ein künstlerisches Spiel ist, welches der Wille, in der ewigen Fülle seiner Lust, mit sich selbst spielt. Dieses schwer zu fassende Urphänomen der dionysischen Kunst wird aber auf direktem Wege einzig verständlich und unmittelbar erfaßt in der wunderbaren Bedeutung der musikalischen Dissonanz: wie überhaupt die Musik, neben die Welt hingestellt, allein einen Begriff davon geben kann, was unter der Rechtfertigung der Welt als eines aesthetischen Phänomens zu verstehen ist. Die Lust, die der tragische Mythus erzeugt, hat eine gleiche Heimat, wie die lustvolle Empfindung der Dissonanz in der Musik. Das Dionysische, mit seiner selbst am Schmerz perzipierten Urlust, ist der gemeinsame Geburtsschoß der Musik und des tragischen Mythus.

Sollte sich nicht inzwischen dadurch, daß wir die Musikrelation der Dissonanz zu Hilfe nahmen, jenes schwierige Problem der tragischen Wirkung wesentlich erleichtert haben? Verstehen wir doch jetzt, was es heißen will, in der Tragödie zugleich schauen zu wollen und sich über das Schauen hinaus zu sehnen: welchen Zustand wir in Betreff der künstlerisch verwendeten Dissonanz eben so zu charakterisieren hätten, daß wir hören wollen und über das Hören uns zu-

gleich hinaussehnen. Jenes Streben ins Unendliche, der Flügelschlag der Sehnsucht, bei der höchsten Lust an der deutlich perzipierten Wirklichkeit, erinnern daran, daß wir in beiden Zuständen ein dionysisches Phänomen zu erkennen haben, das uns immer von Neuem wieder an das spielende Aufbauen und Zertrümmern der Individualwelt als den Ausfluß einer Urlust offenbart, in einer ähnlichen Weise, wie wenn von Heraklit dem Dunklen die weltbildende Kraft einem Kinde verglichen wird, das spielend Steine hin und her setzt und Sandhaufen aufbaut und wieder einwirft. (Ebd.)

6.

Für uns bedeutet Bayreuth die Morgen-Weihe am Tage des Kampfes. Man könnte uns nicht mehr Unrecht tun, als wenn man annähme, es sei uns um die Kunst allein zu tun: als ob sie wie ein Heil- und Betäubungsmittel zu gelten hätte, mit dem man alle übrigen elenden Zustände von sich abtun könnte. Wir sehen im Bilde jenes tragischen Kunstwerks von Bayreuth gerade den Kampf der Einzelnen mit Allem, was ihnen als scheinbar unbezwingliche Notwendigkeit entgegentritt, mit Macht, Gesetz, Herkommen, Vertrag und ganzen Ordnungen der Dinge. Die Einzelnen können gar nicht schöner leben, als wenn sie sich im Kampfe um Gerechtigkeit und Liebe zum Tode reif machen und opfern. Der Blick, mit welchem uns das geheimnisvolle Auge der Tragödie anschaut, ist kein erschlaffender und gliederbindender Zauber. Obschon sie Ruhe verlangt, so lange sie uns ansieht; — denn die Kunst ist nicht für den Kampf selber da, sondern für die Ruhepausen vorher und inmitten desselben, für jene Minuten, da man zurückblickend und vorahnend das Symbolische versteht, da mit dem Gefühl einer leisen Müdigkeit ein erquickender Traum uns naht. Der Tag und der Kampf bricht gleich an, die heiligen Schatten verschweben, und die Kunst ist wieder ferne von uns; aber ihre Tröstung liegt über dem Menschen von der Frühstunde her. Überall findet ja sonst der Einzelne sein persönliches Ungenügen, sein Halb- und Unvermögen: mit welchem Mute sollte er kämpfen, wenn er nicht vorher zu etwas Überpersönlichem geweiht worden wäre! Die größten Leiden des Einzelnen, die es gibt, die Nichtgemeinsamkeit des Wissens bei allen Menschen, die Unsicherheit der letzten Einsichten und die Ungleichheit des Könnens, das Alles macht ihn kunstbedürftig. Man kann nicht glücklich sein, so lange um uns herum Alles leidet und sich Leiden schafft; man kann nicht sittlich sein, so lange der Gang der menschlichen Dinge durch Gewalt, Trug und Ungerechtig-

keit bestimmt wird; man kann nicht einmal weise sein, so lange nicht die ganze Menschheit im Wetteifer um Weisheit gerungen hat und den Einzelnen auf die weiseste Art ins Leben und Wissen hineinführt. Wie sollte man es nun bei diesem dreifachen Gefühle des Ungenügens aushalten, wenn man nicht schon in seinem Kämpfen, Streben und Untergehen etwas Erhabenes und Bedeutungsvolles zu erkennen vermöchte und nicht aus der Tragödie lernte, Lust am Rhythmus der großen Leidenschaft und am Opfer derselben zu haben? Die Kunst ist freilich keine Lehrerin und Erzieherin für das unmittelbare Handeln; der Künstler ist nie in diesem Verstande ein Erzieher und Ratgeber; die Objekte, welche die tragischen Helden erstreben, sind nicht ohne Weiteres die erstrebenswerten Dinge an sich. Wie im Traume ist die Schätzung der Dinge, so lange wir uns im Banne der Kunst festgehalten fühlen, verändert: was wir währenddem für so erstrebenswert halten, daß wir dem tragischen Helden beistimmen, wenn er lieber den Tod erwählt, als daß er darauf verzichtete — das ist für das wirkliche Leben selten von gleichem Werte und gleicher Tatkraft würdig: dafür ist eben die Kunst die Tätigkeit des Ausruhenden. Die Kämpfe, welche sie zeigt, sind Vereinfachungen der wirklichen Kämpfe des Lebens; ihre Probleme sind Abkürzungen der unendlich verwickelten Rechnung des menschlichen Handelns und Wollens. Aber gerade darin liegt die Größe und Unentbehrlichkeit der Kunst, daß sie den Schein einer einfacheren Welt, einer kürzeren Lösung der Lebens-Rätsel erregt. Niemand, der am Leben leidet, kann diesen Schein entbehren, wie niemand des Schlafs entbehren kann. Je schwieriger die Erkenntnis von den Gesetzen des Lebens wird, um so inbrünstiger begehren wir nach dem Scheine jener Vereinfachung, wenn auch nur für Augenblicke, um so größer wird die Spannung zwischen der allgemeinen Erkenntnis der Dinge und dem geistig-sittlichen Vermögen des Einzelnen. Damit der Bogen nicht breche, ist die Kunst da.

Der Einzelne soll zu etwas Überpersönlichem geweiht werden — das will die Tragödie; er soll die schreckliche Beängstigung, welche der Tod und die Zeit dem Individuum macht, verlernen: denn schon im kleinsten Augenblick, im kürzesten Atom seines Lebenslaufes kann ihm etwas Heiliges begegnen, das allen Kampf und alle Not überschwänglich aufwiegt — das heißt tragisch gesinnt sein. Und wenn die ganze Menschheit einmal sterben muß — wer dürfte daran zweifeln! — so ist ihr als höchste Aufgabe für alle kommenden Zeiten das Ziel gestellt, so ins Eine und Gemeinsame zusammenzuwachsen,

daß sie als ein Ganzes ihrem bevorstehenden Untergange mit einer tragischen Gesinnung entgegengehe; in dieser höchsten Aufgabe liegt alle Veredelung der Menschen eingeschlossen; aus dem endgültigen Abweisen derselben ergäbe sich das trübste Bild, welches sich ein Menschenfreund vor die Seele stellen könnte. So empfinde ich es! Es gibt nur Eine Hoffnung und Eine Gewähr für die Zukunft des Menschlichen: sie liegt darin, daß die tragische Gesinnung nicht absterbe. Es würde ein Wehegeschrei sondergleichen über die Erde erschallen müssen, wenn die Menschen sie einmal völlig verlieren sollten; und wiederum gibt es keine beseligendere Lust, als Das zu wissen, was wir wissen — wie der tragische Gedanke wieder hinein in die Welt geboren ist. Denn diese Lust ist eine völlig überpersönliche und allgemeine, ein Jubel der Menschheit über den verbürgten Zusammenhang und Fortgang des Menschlichen überhaupt.

(„Richard Wagner in Bayreuth" 1876.)

7.

L'art pour l'art. — Der Kampf gegen den Zweck in der Kunst ist immer der Kampf gegen die moralisierende Tendenz in der Kunst, gegen ihre Unterordnung unter die Moral. L'art pour l'art heißt: „der Teufel hole die Moral!" — Aber selbst noch diese Feindschaft verrät die Übergewalt des Vorurteils. Wenn man den Zweck des Moralpredigens und Menschen-Verbesserns von der Kunst ausgeschlossen hat, so folgt daraus noch lange nicht, daß die Kunst überhaupt zwecklos, ziellos, sinnlos, kurz l'art pour l'art — ein Wurm, der sich in den Schwanz beißt — ist. „Lieber gar keinen Zweck als einen moralischen Zweck!" — so redet die bloße Leidenschaft. Ein Psycholog fragt dagegen: was tut alle Kunst? lobt sie nicht? verherrlicht sie nicht? wählt sie nicht aus? zieht sie nicht hervor? Mit dem allem stärkt oder schwächt sie gewisse Wertschätzungen... Ist dies nur ein Nebenbei? ein Zufall? Etwas, bei dem der Instinkt des Künstlers gar nicht beteiligt wäre? Oder aber: ist es nicht die Voraussetzung dazu, daß der Künstler kann...? Geht dessen unterster Instinkt auf die Kunst oder nicht vielmehr auf den Sinn der Kunst, das Leben? auf eine Wünschbarkeit von Leben? — Die Kunst ist das große Stimulans zum Leben: wie könnte man sie als zwecklos, als ziellos, als l'art pour l'art verstehn? — Eine Frage bleibt zurück: die Kunst bringt auch vieles Häßliche, Harte, Fragwürdige des Lebens zur Erscheinung, — scheint sie nicht damit vom Leben zu entleiden? — Und in der Tat, es gab Philosophen, die ihr diesen

Sinn liehen: „loskommen vom Willen“ lehrte Schopenhauer als Gesamtabsicht der Kunst, „zur Resignation stimmen“ verehrte er als die große Nützlichkeit der Tragödie. — Aber dies — ich gab es schon zu verstehen — ist Pessimistenoptik und „böser Blick“ —: man muß an die Künstler selbst appellieren. Was teilt der tragische Künstler von sich mit? Ist es nicht gerade der Zustand ohne Furcht vor dem Furchtbaren und Fragwürdigen, das er zeigt? — Dieser Zustand selbst ist eine hohe Wünschbarkeit; wer ihn kennt, ehrt ihn mit den höchsten Ehren. Er teilt ihn mit, er muß ihn mitteilen, vorausgesetzt, daß er ein Künstler ist, ein Genie der Mitteilung. Die Tapferkeit und Freiheit des Gefühls vor einem mächtigen Feinde, vor einem erhabnen Ungemach, vor einem Problem, das Grauen erweckt — dieser siegreiche Zustand ist es, den der tragische Künstler auswählt, den er verherrlicht. Vor der Tragödie feiert das Kriegerische in unsrer Seele seine Saturnalien; wer Leid gewohnt ist, wer Leid aufsucht, der heroische Mensch preist mit der Tragödie sein Dasein, — ihm allein kredenzt der Tragiker den Trunk dieser süßesten Grausamkeit. — („Götzendämmerung“ 1888.)

Joh. Volkelt.

I.

Um zum Tragischen zu gelangen, haben wir uns auf das Gebiet des menschlichen Leides zu begeben. Doch dürfen wir bei den geringen, mäßigen, gewöhnlichen Graden des Leides nicht stehen bleiben. Das Leid darf nicht den Charakter des gewöhnlichen Menschenloses an sich tragen. Wir würden dann nur zu dem Typus des Traurigen kommen. Aber auch das außergewöhnlich schwere Leid ins Auge zu fassen, würde noch nicht genügen. Wir müssen uns entschließen, zu dem Merkmal des ungewöhnlich Schweren noch das weitere Merkmal des Untergang-Bereitenden hinzuzufügen. Das verderbende Wehe ist der Boden, auf dem das Tragische erwächst.

Hierbei ist nicht notwendig, an den leiblichen Tod zu denken. Der Untergang kann auch als bloße innere Zerrüttung und Vernichtung auftreten, ohne daß der leibliche Tod dazutritt. Ja das Weiterleben bei völliger Zertrümmerung des inneren Selbstes kann viel furchtbarer wirken als der leibliche Tod. Gestalten wie Ödipus im ersten der beiden Sophokleischen Dramen, Medea bei Grillparzer, Judith und Meister Anton bei Hebbel, der Graf Charolais bei Beer-

Hofmann sind sprechende Belege für die unendliche Last, die das weiterdauernde zerstörte Ich an sich selber hat.

Das vernichtende Leid kann daher in dreifacher Weise enden. Ein erster Fall liegt dort vor, wo das schwere Leid mit dem leiblichen Tode schließt, ohne daß durch das Leid die Seele zertrümmert, verödet, zu Erstarrung gebracht, bis zu völligem Selbstverlust vernichtet worden wäre. Von Schillers Posa, Jungfrau, Wallenstein, von Johannes Rosmer und Rebekka, von Hedda Gabler, dem Baumeister Solneß, Rubeck und Irene bei Ibsen kann trotz allen Erschütterungen und Qualen, die sie erfahren haben, nicht gesagt werden, daß sie vor ihrem Untergang innerlich vernichtet seien. Doch gehört zu diesem ersten Fall unter allen Umständen, daß auch die geistige Entwicklung des Menschen durch Leid und Tod schwer getroffen erscheint. Wenn die geistige Entwicklung des Untergehenden nicht in schwere Mitleidenschaft gezogen erschiene, so würde das Leid nicht als etwas außergewöhnlich Schweres empfunden werden.

In einem zweiten Fall führt das Leid zu innerer Vernichtung, aber die innerlich getötete Person bleibt leben. Beispiele hierfür sind schon angeführt. Noch mag auf d'Annunzios Drama „Die tote Stadt" hingewiesen werden: von vier tragischen Personen geht nur eine zugrunde: die von ihrem Bruder ertränkte Bianca Maria; die übrigen drei stehen am Schlusse des Dramas in furchtbarster Zertrümmerung da, so daß sich dem Zuschauer die Frage aufdrängt, wie sie es noch im Leben aushalten werden. Manche Ästhetiker, beispielsweise Friedrich Vischer, fordern den leiblichen Tod des tragischen Helden. Ich kann hierin nur eine Verkürzung des Tragischen sehen. Worauf es ankommt, ist das durch seine Übergewalt den Menschen vernichtende Leid. Hierdurch wird, wie sich immer deutlicher zeigen wird, ein eigentümlicher Gefühlstypus begründet. Demgegenüber ist die Frage, ob leiblicher Tod oder nur Vernichtung der inneren Persönlichkeit eintritt, bei aller Wichtigkeit doch von verhältnismäßig untergeordneter Bedeutung.

Der dritte Fall vereinigt äußeren und inneren Untergang. Der Held ist innerlich vernichtet, und so räumt ihn nun auch der Tod äußerlich hinweg. Othello, Romeo und Julia, Hero bei Grillparzer, Mariamne bei Hebbel, der Erbförster bei Otto Ludwig mögen als Beispiele dienen.

Die gerade Linie zum Tragischen hin führt durch den Untergang, der sich an das übergewaltige Leid knüpft. Doch ist auch das nur Untergang drohende Leid, das zu wirklichem Untergang nicht hin-

führt, zu beachten. Auch schon die in hohem Grade drohende Gefahr von Zerrüttung und Vernichtung kann tragisch wirken. Und es ist dies selbst dann der Fall, wenn diese Gefahr abgewendet wird, ja auch wenn alles sich nach Beseitigung dieser Gefahr gut und fröhlich fügt. Der tragische Eindruck der an die Wurzel von Gedeihen und Leben greifenden Gefährdung bleibt auch bei solch günstigem Ausgang bestehen.

Es kann freilich, wo es nur bis zu äußerster Gefährdung von Glück und Sein kommt, der Eindruck des Tragischen nicht zu voller Entfaltung gelangen; er bleibt in verhältnismäßig unentwickeltem Zustande. Das Tragische, das dem nur Untergang drohenden Leid entspricht, darf man daher als das Tragische der unentwickelten Art bezeichnen. Doch soll der Ausdruck „unentwickelt" nicht bedeuten, daß nur ein unbestimmter Keim, nur ein dunkler Ansatz des Tragischen erreicht wird. Wo eine äußerste Gefährdung von Leben und Gedeihen besteht, dort wird Tragik in bestimmter und klarer Weise empfunden. Nur fehlt jene Zuschärfung und Vertiefung, wie sie eben bei wirklichem Untergang eintritt. In meiner Ästhetik des Tragischen habe ich die unentwickelte Tragik als das abbiegend Tragische, die vollentwickelte als das erschöpfend Tragische bezeichnet. In jenem Falle biegt der Gefühlstypus des Tragischen, noch ehe er sich vollendet hat, in einen anderen, freundlicheren, versöhnenden Eindruck um.

Edgar in Lear, Ulysses in Calderons Drama „Über allen Zauber Liebe", der König in Grillparzers Jüdin von Toldeo, Hauptmanns Armer Heinrich können als Beispiele für das Tragische der abbiegenden Art gelten. Oder man vergegenwärtige sich den All-Menschen Albano in Jean Pauls Titan: aus schweren tragischen Verdunkelungen und Zerrüttungen ringt er sich zu einem Leben voll gesicherter und schöner Großheit hindurch.

Mit dem verderbenbringenden Leid ist der Gefühlstypus des Tragischen noch lange nicht vollständig erreicht. Ich füge jetzt ein Bestandstück hinzu, das sich auf den Grad der Bedeutsamkeit der untergehenden Person bezieht. Trifft der leidvolle Untergang einen nichtigen, kläglichen, schwachen, mittelmäßigen Menschen, so entsteht ein wesentlich anderer Eindruck wie dort, wo dem untergehenden Menschen Größe zukommt. Der in diesem Fall entstehende ästhetische Typus zeichnet sich durch ganz besonders eigenartige, ergreifende und tiefe Wirkung aus. Diesem Typus nun darf der Name des Tragischen gegeben werden, wogegen für die in jenem ersten

Fall entstehenden ästhetischen Gefühlstypen der Name des Traurigen im weiten Sinne passend erscheint.

Ich lasse das Traurige vorderhand beiseite. Die Größe der untergehenden Person bezeichnet den Weg, den unsere Untersuchung zu gehen hat.

Vor allem ist zu sagen, was ich unter menschlicher Größe verstehe. Ich fasse diesen Ausdruck so weit, daß darunter alles fühlbare Überragen des menschlichen Mittelmaßes nach irgendeiner bedeutungsvollen Seite hin fällt. Es ist hiermit das in jeder Hinsicht Durchschnittsmäßige, ebenso alles Nichtige, Wertlose, alles einfach Gemeine und Verächtliche beiseite gestellt. Solche menschliche Weisen sind für andere ästhetische Typen ein geeigneter Boden, nicht aber für das Tragische.

Das menschlich Große ist sonach von weiterem Umfange als das Erhabene. Zum Erhabenen gehört übergewaltige, übermenschliche Kraft, nicht nur Überragen des menschlichen Durchschnitts, sondern ein Hinausdrängen über die Grenzen des Menschlichen überhaupt. Wollte man hierein ein allgemeines Erfordernis des Tragischen setzen, so würde dies eine Einschränkung des Tragischen bedeuten. Der wertvolle Typus, auf den diese Darlegungen lossteuern, entsteht schon überall dort, wo das menschliche Mittelmaß überschritten wird. Fuhrmann Henschel, Michael Kramer, Rose Bernd wird man nicht erhaben nennen dürfen, wohl aber sind sie in gewissen Richtungen über den menschlichen Durchschnitt hinausgewachsen.

„Nach irgendeiner bedeutungsvollen Seite hin", so sagte ich, wird das menschliche Mittelmaß überschritten. Es ist also nicht gefordert, daß sich die Person nach allen oder auch nur nach vielen Seiten ihres Wesens hervortue. Sondern es genügt, wenn sich die Person nach irgendeiner wesentlichen Seite aus dem Haufen des Gewöhnlichen nachdrucksvoll heraushebt. Othello, Romeo, Egmont, der Erbförster, Michael Kohlhaas sind sicherlich nicht Personen, die nach allen oder auch nur nach den meisten Seiten den Eindruck des Außerordentlichen machen; und doch hebt sich von der beschränkten Seite aus, nach der ihre Größe liegt, ihr ganzes Wesen.

Auch die Willensstärke ist kein unbedingt notwendiges Erfordernis der Größe. Ohne Zweifel zwar ist die Willensstärke, die Tatkraft, das männliche Sichdurchsetzen eine der tragisch wichtigsten und wirksamsten Seiten an der Größe. Aber es gibt doch auch menschliche Größe nach anderen Seiten hin: etwa nach Seite der

Zartheit und Tiefe des Fühlens, der Schaukraft der Phantasie, der Furchtlosigkeit des Zweifelns. Und zwar können diese Seiten zur Größe entwickelt sein, ohne daß Willensstärke damit gepaart ist, ja bei vorhandener ausgesprochener Lähmung und Verkümmerung des Willens. Man darf geradezu dem Tragischen des Willens das Tragische der Willenlosigkeit oder der einseitigen Innerlichkeit gegenüberstellen, wofern man nämlich Gefühl, Phantasie, Sinnen und Denken, im Gegensatze zum Willen als der nach außen gerichteten Betätigung der Seele, unter dem Namen der Innerlichkeit zusammenfaßt. Wollte man nur Willenshelden als tragisch gelten lassen, so müßten bei Shakespeare nicht nur Richard der Zweite und Heinrich der Sechste, sondern vor allem Hamlet aus dem Tragischen ausscheiden. Bei Goethe müßte man nicht nur Weislingen und Clavigo, sondern auch Werther und Tasso als untragisch beseitigen. Besonders reich an Tragischem der Willenlosigkeit ist Grillparzer. Das Gestalten dieses Dichters war zum großen Teil von dem Typus der gefährlich entwickelten, dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit beherrscht. Ich habe diesen Kernpunkt in Grillparzers Schaffen in meinem Grillparzer-Buch (Franz Grillparzer als Dichter des Tragischen, 2. Auflage 1909) und in dem Aufsatze „Grillparzer als Dichter des Zwiespaltes zwischen Gemüt und Leben" (enthalten in meinen gesammelten Aufsätzen „Zwischen Dichtung und Philosophie" [1908]) eingehend behandelt.

Daß die Willensstärke kein notwendiges Erfordernis der tragischen Größe sei, bedarf um so mehr der Hervorhebung, als sich die entgegengesetzte Anschauung oft in der Ästhetik vertreten findet. So beispielsweise bei Schiller, nach dessen Anschauung der moralische Widerstand gegen das Leiden zum Tragischen gehört. In neuester Zeit vertritt Richard Dehmel, im Anschluß an Vorstellungen Nietzsches, die Ansicht, daß Tragik nur auf dem Boden des „Willens zur Macht" möglich sei. Wenn idealisch ringende Kraftgestalten die Unvernunft ihres Willens zur Macht erleben, entstehe der Eindruck des Tragischen. Dehmel erhebt zwar den Anspruch, diese Ansicht in einer „Abhandlung" und „Untersuchung" begründet zu haben; allein in Wahrheit gibt er nur ein auf höchst ungeklärten Begriffen ruhendes Glaubensbekenntnis allerpersönlichster Art.

Die von der tragischen Person geforderte Größe bezieht sich selbstverständlich nicht etwa nur auf ihr Verhalten, abgesehen von ihrem Leiden und Untergehen, oder auf die Zeit vor dem Eintreten des Leidens, sondern auch und ganz besonders auf die Art und Weise,

wie das Leiden und der Untergang ertragen werden. Wenn ein hervorragender Mensch, der in gewissen Richtungen Größe besitzt, sich unter der Wucht des Unglücks in Kleinmut, Jammern, Haltlosigkeit verliert, so empfinden wir dies als das Gegenteil von Größe, und der tragische Eindruck ist mindestens arg geschwächt. Aber auch im Ertragen von Leid und Untergang muß sich die Größe nicht notwendig als männliches Ankämpfen gegen das Leid, als willensstarkes Bezwingen der Schmerzen äußern. Auch dort, wo sich die tragische Person in ihre Schmerzgefühle vertieft, sie mit Selbstquälerei ausschöpft, sich in Verzweiflung ausströmt, oder wo sie weich und wehmutsvoll über ihrem Leide schwebt, kann das Verhalten im Unglück Größe haben. Das Fehlen männlich festen Ertragens fällt bei weitem nicht mit kläglicher, würdeloser Haltung zusammen. Bei Tasso oder Romeo darf man sicherlich nicht von männlichem Ankämpfen gegen das Leid reden. Auch Faust gibt sich den Stürmen seiner Seele in vollen Zügen hin; von einem Eindämmen und Unterdrücken seiner Qual und Verzweiflung ist nichts zu finden. Und doch tut diese Art des Verhaltens dem Tragischen nicht im mindesten Abbruch.

2.

Sehen wir, wie ein großer Mensch von außerordentlichem Leid verfolgt und in den Untergang getrieben wird, so entsteht in uns ein eigentümliches Kontrastgefühl. Wir fühlen: vor der Größe sollte sich die Welt ebnen, sollten die Hindernisse weichen; dem Streben und Wirken des großen Menschen sollte die Welt in ihren Bedingungen und Kräften entgegenkommen; den großen Anlagen und Taten sollte Sieg und Heil beschieden sein. Kurz, wir empfinden einen mehr oder weniger scharfen Widerstreit zwischen dem, worauf der große Mensch Anspruch hat, und seinem tatsächlichen Geschick. Wir fragen: ist es nicht jammervoll, daß so ungewöhnliche Stärke, Fülle, Tiefe, Feinheit des Gedanken-, Gemüts- und Willenslebens so unablöslich mit Leid, Unseligkeit und Zerrüttung verquickt ist? Wo wir einen großen Menschen leiden und verderben sehen, sind wir von dem Gefühl erfüllt, daß gerade der ungewöhnliche Mensch des Glücks und Gelingens teilhaft zu werden verdient; zugleich aber erfährt dieses Gefühl eine Hemmung, Zurückstoßung; unsere Erwartung fühlt sich getäuscht, verneint, zurückgeworfen. Einem mittelmäßigen und kleinen Menschen gegenüber, auch wenn er furchtbar leidet, überkommt uns dieses Kontrastgefühl nicht, so sehr wir auch Mitleid empfinden mögen.

Wenn ich das Wort „Kontrastgefühl" gebrauche, so bedeutet dies sonach ein Gefühl, das zu seinem Inhalte den Kontrast einer Erwartung mit der Wirklichkeit hat. Genau genommen besteht sonach das Kontrastgefühl aus zwei Faktoren: aus einer Erwartung oder Forderung, die sich auf das Schicksal des großen Menschen bezieht, und aus dem Zusammenprall dieser Erwartung oder Forderung mit unserer Erfahrung von dem wirklichen Schicksal des großen Menschen. Eine Erwartung gerät in Widerstreit mit einer Erfahrung. Mit so außergewöhnlichen Menschen wie Hamlet oder Lear, Romeo oder Othello verknüpft sich uns unwillkürlich der Anspruch: es müsse ihnen eine ungehemmte, glückliche, heilvolle äußere wie innere Entwicklung gegönnt sein; und nun bricht sich diese unsere Erwartung an der Erfahrung von ihrem unseligen Schicksal. Wenn Lipps das Tragische auf das Gesetz der seelischen „Stauung" zurückführt, so hat er damit etwas Ähnliches, nur Allgemeineres im Sinne wie den von mir als Kontrastgefühl bezeichneten Sachverhalt.

Es liegt in der Natur der menschlichen Seele, daß die Hemmung und Zurückwerfung jener Erwartung nach beiden Seiten hin erhöhend wirkt: hinsichtlich der Größe des leidenden Menschen und hinsichtlich des dem Leid und Untergang anhaftenden Charakters des Nichtseinsollenden.

Wenn wir den großen Menschen in Zerrüttung und Jammer geworfen sehen, so kommt uns, da wir unwillkürlich mit der Größe des Menschen die Erwartung von Glück und Triumph verbinden, durch den wahrgenommenen Kontrast die Größe des Menschen um so schärfer zum Bewußtsein. Zerrüttung und Jammer stimmt nicht zu der Größe des Menschen. So wird für uns der Eindruck der Größe gehoben. Natürlich darf man diese subjektive Hebung des Eindrucks der Größe nicht mit dem objektiven Wachsen des Helden durch Leid und Untergang verwechseln. Durch außerordentliches Leid kann der große Mensch, wie wir weiterhin — bei Erörterung der erhebenden Seite des Tragischen — sehen werden, zu noch stärkerer, reicherer, tieferer Entfaltung seiner Größe nach verschiedenen Richtungen gebracht werden. Dieses objektive Wachstum gehört nicht hierher. Hier handelt es sich nur um die Verstärkung des Eindrucks der Größe infolge des Kontrastes, den wir zwischen der an die Größe sich knüpfenden Erwartung und dem tatsächlichen Schicksal wahrnehmen.

Bedeutsamer noch ist die Verschärfung, die sich infolge des Kontrastes nach der anderen Richtung hin erstreckt. Das Nichtsein-

sollende des verderbenden Leides wird uns durch jenen Kontrast zu Bewußtsein gebracht. Weil wir an die Größe des Menschen unwillkürlich die Erwartung von Heil und Sieg knüpfen, läßt die Hemmung und Verneinung dieser Erwartung das vernichtende Leid, das der große Mensch erfährt, in seiner ganzen Härte und Furchtbarkeit, in seinem Widersinn und seiner Unvernunft erscheinen. Das Leid erhält von dem Gefühl jenes Widerstreites aus eine Schwere, einen Stachel, etwas an der Vernunft der Welt Rüttelndes, wie es entfernt nicht dem Leide des Durchschnittsmenschen zukommt. Wir möchten ausrufen: was ist das für ein Leben und eine Welt, worin das Außerordentliche zu Leid und Untergang bestimmt ist! Man darf sonach von einem pessimistischen Grundton des Tragischen sprechen. Diese pessimistische Seite werden wir sogleich tiefer zu verfolgen haben.

Noch ist ausdrücklich hervorzuheben, daß es sich in dem beschriebenen Kontrast*gefühl* eben um *gefühlsmäßige* Wertungen handelt. Es würde selbstverständlich ein Herausfallen aus dem ästhetischen Verhalten bedeuten, wenn das, was ich als Inhalt des Kontrast*gefühls* angegeben habe, in Form von verstandesmäßigen Erwägungen vor sich ginge. Auf der anderen Seite ist zuzugeben, daß sich jenes Kontrastgefühl nur auf der Grundlage einer nicht ganz geringen Bildung entwickeln kann. Man muß über Menschenleben und Weltlauf mancherlei gesonnen und gedacht haben, wenn es zu jenem Kontrastgefühl kommen soll. Es ist daher begreiflich, daß eine Ästhetik, die das ästhetische Verhalten unabhängig von aller Bildung und allem Gedankenleben zustande kommen läßt, diese ganze mit dem Kontrastgefühl gegebene Vertiefung des Tragischen ablehnen muß.

Mit dem bis jetzt gewonnenen Typus des Tragischen ist noch eine weitere Vertiefung vorzunehmen. Keine der bisher betrachteten ästhetischen Gestaltungen steht auch nur annähernd in so naher Beziehung zur Lebensanschauung, zu unserem Sinnen und Denken über Menschheit und Menschheitsschicksal. Es legte sich daher bisher nirgends der Gedanke nahe, in den Begriff einer dieser Gestaltungen eine Beziehung zum Schicksal der Menschheit aufzunehmen. Anders beim Tragischen: hier entsteht durch die Natur dieses Typus geradezu die Aufforderung, ihn durch die Beziehung zum *menschheitlichen Geschehen* zu ergänzen und zu vertiefen.

Wir empfinden den jammervollen Untergang des außerordentlichen Menschen — dies war der Sinn des Kontrastgefühls — als einen Widerspruch gegen seine außerordentliche Natur. Dieses Gefühl

gewinnt nun ungeheuer an Bedeutsamkeit, wenn das Hereinbrechen verderbenden Leides über den außerordentlichen Menschen als für das menschheitliche Geschehen charakteristisch angesehen wird. Jetzt bezieht sich das Kontrastgefühl nicht mehr bloß auf diesen einzelnen Fall als eine Ausnahme, als eine Absonderlichkeit, als eine Laune im Laufe der Dinge, sondern in und mit dem Einzelfall zugleich auf Entwicklung und Schicksal der Menschheit. Der pessimistische Grundzug, der dem Kontrastgefühl eigentümlich ist, erweitert sich hiermit zu einer pessimistischen Beleuchtung des Menschheitsschicksals.

Durch diese schicksalsmäßige Ausweitung des Kontrastgefühls wird eine ursachliche Beziehung — natürlich nur in gefühlsmäßiger Weise — zwischen der Größe des Menschen und dem verderbenden Leid gesetzt. Nicht in dem uneingeschränkten Sinne freilich, als ob die Größe regelmäßig in Unheil und Verderben verstricke. Sondern nur soviel soll gesagt sein, daß die Größe die drohende, dringende Gefahr in sich trägt, in Unseligkeit und Untergang zu stürzen. Die Größe scheint die finsteren Mächte gleichsam anzuziehen, sie heraufzubeschwören. Wir sagen uns angesichts des tragischen Falles: was ist das für eine dunkle, rätselvolle, furchtbare Welt, in der gerade der Ungewöhnliche, Erlesene, der kraftvoll Entwickelte, Hochstrebende der Gefahr des Jammers und Zusammenbruches ausgesetzt ist! Was ist das für eine erschreckende Welt, in der von allen Seiten unbarmherzige Mächte lauern, den Hochdahinwandelnden herabzureißen, den siegreich Strebenden in Schmach zu führen, den Seltenen ins Gemeine zu verwickeln, den Gesteigerten, Verfeinerten, Vertieften in Zerrüttung und Zersetzung zu werfen! Gefühl, Phantasie und Wille insbesondere erscheinen als derart gefahrvoll angelegt, daß die Entbindung und Entfaltung ungewöhnlicher Kräfte nur zu leicht auf unheilvolle Bahnen zu geraten droht. Und wie wenig sind, so sagen wir uns, die Bedingungen des Daseins überhaupt darauf gestimmt, das Außerordentliche zu Glück und Macht, zu sittlicher Vollendung, zu makelloser Charakterentfaltung gelangen zu lassen! So geht von dem tragischen Einzelfall ein vielsagendes düsteres Licht aus, das sich über den Weltgang breitet. Der tragische Einzelfall läßt uns ahnend hineinblicken in das tiefe und schwere Weltleid.

Sonach gehört zum Wesen des Tragischen eine pessimistische Grundstimmung. Damit soll nicht gesagt sein, daß man sich zu einer radikalen pessimistischen Philosophie, etwa zu Schopenhauer

oder Bahnsen oder Hartmann, bekennen müsse, um für das Tragische Verständnis zu gewinnen. Es liegt mir gänzlich ferne, das Tragische auf eine bestimmte pessimistische Weltanschauung, wie überhaupt auf eine bestimmte Weltanschauung festnageln zu wollen. Das Tragische kann auf dem Boden höchst verschiedenartiger Wertungen des Lebens und der Welt entstehen, wie es sich denn auch bei sehr verschiedenen Völkern und in höchst verschiedenen Kulturlagen entwickelt findet. Worauf es ankommt, ist allein dies, daß ein gefühlsmäßiges Verständnis für die pessimistische Seite des menschheitlichen Geschehens bestehe. Und so kann sich denn auch ein Betrachter, der sich gegen diese Anerkennung wehrt, des Tragischen nicht ausschöpfend bemächtigen, nicht zu voller Einfühlung in das Tragische gelangen.

Die Geschichte der Lehre vom Tragischen zeigt überwiegend eine merkwürdige Verkennung seiner pessimistischen Grundstimmung. Trotzdem daß die griechische Tragödie wahrlich genug Gelegenheit bietet, diese pessimistische Grundstimmung herauszuhören, findet sich doch in der Lehre des Aristoteles vom Tragischen keine Spur davon vor. Schillers Auffassung vom Tragischen ist durchaus von einem optimistischen Moralismus beherrscht. Vor allem aber findet sich in der spekulativen deutschen Ästhetik die optimistische Deutung des Tragischen entwickelt. Wiewohl Hegel für das Wuchtige, Zertrümmernde, Zersetzende im Tragischen, für die ungeheuren Kämpfe und Zerrissenheiten tragischer Art Gefühl und Verständnis in erstaunlichem Grade besessen hat, so ist er in seiner Theorie vom Tragischen doch einseitiger Optimist. Nach Hegel ist „das eigentliche Thema" der Tragödie das Göttliche, genauer das Sittliche. So ist die Bewegung des Tragischen von Anfang an nur dazu da, um „die sittliche Substanz und Einheit" durch den „Untergang der ihr Recht störenden Individualität" herzustellen. Das Tragische besteht in der „Vernünftigkeit des Schicksals", das die sich überhebenden Individuen in ihre Schranken zurückweist. So läuft auch bei Vischer das höchste Gesetz des Tragischen darauf hinaus, daß gerade der Untergang der großen Individuen die sittlichen Ideen in um so gereinigterer Gestalt siegreich werden läßt. Auf diesem Boden kann das Sinnwidrige, Hilf- und Ratlosmachende, was in der Vernichtung des großen Menschen liegt, nicht zur Entfaltung kommen. Noch optimistischer ist die Auffassung Carrieres vom Tragischen. Aber auch in der erfahrungsgemäß verfahrenden Ästhetik der Folgezeit ist die optimistische Auffassung vorherrschend. Ganz besonders tritt dies bei Fechner hervor: nur das Hervortreten der göttlichen Gerechtigkeit

oder der Gerechtigkeit der Weltordnung lasse den traurigen Abschluß als ästhetisch befriedigend erscheinen. Ganz besonders aber ist hier Lipps zu nennen. Das Leiden ist, so führt er aus, nicht um seiner selbst willen da, sondern es soll für uns nur Mittel sein, um den in der tragischen Gestalt liegenden Persönlichkeitswert fühlend mit zu erleben. Und dieser Persönlichkeitswert wieder besteht lediglich darin, daß in der tragischen Person sich die Macht des Guten rege und über sie Gewalt gewinne. Die Tragödie will uns die Macht des Guten, wie sie im Leiden zutage tritt, an einer Persönlichkeit genießen lassen.

Gegenüber solchen einseitig optimistischen Auffassungen vom Tragischen sind Schopenhauer, Bahnsen, der junge Nietzsche, Hartmann im Rechte, wenn sie die pessimistische Grundstimmung darin ebenso einseitig hervorheben. Von diesen Philosophen wird das Tragische auf eine Weltanschauung gegründet, deren abschließendes, endgültiges Wort der Pessimismus ist. Nach ihrer Meinung muß man, um das Tragische verstehen und genießen zu können, sich zum philosophischen Pessimismus bekennen. Daher wird von diesen Philosophen die erhebende Seite, die, trotz aller pessimistischen Grundstimmung, das Tragische doch auch an sich hat, entweder gar nicht oder doch nicht genügend gewürdigt. Der erhebenden Seite des Tragischen gilt es nun jetzt unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Der Typus des Tragischen, wie er sich uns bis jetzt ergeben hat, bedarf notwendig einer wesentlichen Ergänzung. Mag der große Mensch auch leiden und verderben: er bewährt, so nehmen wir an, auch in den schlimmsten Qualen, auch angesichts eines entsetzlichen Unterganges seine Größe. Wie auch immer sich diese Größe äußern mag — in trotziger Auflehnung gegen das Schicksal, in kaltem Gleichmut, in frommer Ergebenheit, in wildem Ausschöpfen aller Schmerzenstiefen oder sonstwie —: in jedem Falle wirkt diese Größe erhebend. Wir richten uns an dieser Größe empor, wir wachsen mit ihr. Angesichts der Kraft des Willens, der Macht des Geistes, der Tiefe des Gemüts, kurz, angesichts des ungewöhnlichen Könnens, mit dem der tragische Mensch selbst gegenüber den ärgsten Untergrabungen seines Wesens seine Größe behauptet, hebt sich in uns das Gefühl dessen, was es heißt, Mensch sein. So geht in jedem Einzelfalle, mag die pessimistische Natur des Tragischen noch so stark entwickelt sein, vom Tragischen doch zugleich eine erhebende Wirkung aus.

Dabei dürfen wir nicht vergessen, daß die Größe des tragischen Menschen, wie schon hervorgehoben wurde (S. 139f.), durch das

Kontrastgefühl noch eine Hebung erfährt. Den Jammer, den er erleidet, fühlen wir unwillkürlich als im Widerspruch zu seiner ungewöhnlichen Persönlichkeit stehend. Solch ein außerordentlicher Mensch, so sagen wir uns, sollte ganz besonders auf Gelingen und Heil Anspruch haben. So wird durch das Leid, in das wir ihn gestürzt sehen, seine Größe in um so schärfere Beleuchtung gerückt. Durch diesen Zusammenhang mit dem Kontrastgefühl wird sonach die von der Größe des tragischen Menschen ausgehende Erhebung noch verstärkt.

So paart sich also mit dem pessimistischen Grundgefühl ein optimistisches Gefühl. Mit der Niederdrückung verbindet sich Erhebung. Zur Unlust tritt Lust. Doch bleibt, wie noch weiterhin ausführlich darzulegen sein wird, soweit es sich um die dem eigentümlich Tragischen als solchem entsprechenden subjektiven Gefühle handelt, die Unlust im Übergewicht.

Wir sahen: zum Tragischen gehört in jedem Falle irgendeine erhebende Seite. Irgendwie muß sich im Jammer und Untergang die Größe des Helden bewähren. Dagegen ist bis jetzt noch nichts darüber gesagt, in welchem Umfang und welcher Fülle über dieses Mindestmaß hinaus Quellen der Erhebung im Tragischen fließen. Wir werden im folgenden Kapitel sehen, daß ein vielgestaltiger Reichtum von Möglichkeiten, erhebende Momente in dem Verlauf des Tragischen zur Geltung zu bringen, vorliegt. Trotz alledem aber wird es bei der pessimistischen Grundstimmung des Tragischen sein Bewenden haben.

Nur wenige Beispiele mögen zeigen, wie sich die Größe des tragischen Menschen im Untergang erhebend äußert. Prometheus bei Äschylos unterliegt mit triumphierendem Trotze; Ödipus auf Kolonos nimmt sein Schicksal mit ehrfurchtsvoller Scheu hin; Sappho bei Grillparzer fühlt sich, indem sie in den Tod geht, von den lockenden Gefilden des Lebens sanft abgelöst; Tannhäuser bei Wagner erfährt vor seinem Untergang eine sittliche Läuterung; Roquairol bei Jean Paul erhebt sich über sein grausiges Ende mit wild-phantastischem Humor. So verschiedenartig auch in diesen Fällen die Art ist, wie die tragischen Personen ihre Größe bezeugen: Erhebung geht überall von ihr aus.

3.

Jetzt ist es Zeit, die Aufmerksamkeit in zusammenfassender Weise auf die zuständlich-subjektiven Gefühle, die dem Tragischen

entsprechen, zu lenken. Mancherlei Entscheidendes hierüber ist schon in den vorausgegangenen Betrachtungen enthalten. Um in die zuständlich-subjektiven Gefühle Ordnung zu bringen, wird es gut sein, zunächst nur auf diejenigen Gefühle zu achten, die *durch das eigentümlich Tragische als solches* geweckt werden. Ich sehe zunächst also ab von den Gefühlen, die dem Genießen des Tragischen mit dem gesamten ästhetischen Verhalten gemeinsam sind; also von den aus dem ästhetischen Verhalten überhaupt stammenden Quellen der Befriedigung. Ich sehe aber auch von allen solchen Gefühlen ab, die dem Tragischen mit irgendeinem anderen ästhetischen Typus oder mehreren anderen gemeinsam sind. Und ich lasse diese allgemeineren und allgemeinsten Gefühle auch in dem Falle beiseite, daß sie sich auf dem Gebiet des Tragischen in ganz besonderer Stärke entwickeln. Nur alle die Gefühle also, die dem Tragischen in unterscheidender Weise zukommen, sind im folgenden herangezogen.

Der tragische Eindruck kennzeichnet sich, so sahen wir, durch ein ein eigenartiges Kontrastgefühl. Dieses Gefühl gehört nun allerdings den *teilnehmenden*, nicht den zuständlichen Erregungen an; aber es schließt sich an jenes Gefühl unmittelbar eine zuständliche Erregung an, eine gewisse Art, wie mein Selbstgefühl sich befindet. Das Kontrastgefühl mündet in eine Niederdrückung meines Selbstgefühls aus. Mit dem Kontrastgefühl war gesagt: gerade der große Mensch sollte zu Gelingen und Heil, zu ungehemmt segensvollem Ausleben gelangen; diese sich an die menschliche Größe knüpfende Erwartung wird zuschanden; wir empfinden in dem Jammer und Untergang des großen Menschen etwas von Widersinn. Wer in dieser Weise an dem tragischen Vorgang teilnimmt, fühlt sich in einem Zustande schwerer Niederdrückung. Und zwar ist es nicht die Niederdrückung der einfachen Traurigkeit, sondern es ist der an das Kontrastgefühl sich anschließenden Niederdrückung eine gewisse Schärfe und Herbheit eigen. Der Zusammenprall, die Zurückweisung, die wir in dem Kontrastgefühl erleben, gibt der Niederdrückung den Charakter der Beunruhigung.

Nun aber ist die Sache nicht so zu verstehen, als ob lediglich im Anschluß an jenes Kontrastgefühl unsere innere Lebendigkeit niedergedrückt würde. Vielmehr ist auch *abgesehen von dem Kontrastgefühl* der Eindruck, den wir von dem tragischen Leidenswege empfangen, unmittelbar von schwerer Trauer begleitet. Dabei ist zu bedenken, daß dieser Leidensweg gewöhnlich eine reiche Folge von immer stärkeren, bis zur Unerträglichkeit sich steigernden Zerrüttun-

gen der verschiedensten Art umfaßt. So häufen und steigern sich in uns die Trauergefühle oft bis zu einem Grade, der an das feste Gefüge unseres Inneren die härtesten Ansprüche stellt. Es legt sich uns ein Druck, eine Last auf die Seele, und unter diesem Druck erlahmt unser Lebensgefühl. Wir spüren, wie an allem, was in uns fest, zuversichtlich, glaubensstark ist, gerüttelt wird.

Mit diesen durch die Macht des tragischen Leides und Unterganges unmittelbar hervorgerufenen Gefühlen der Herabdrückung verbindet sich nun eben das von jenem Kontrastgefühl herrührende Wehe. Dadurch erhält der herabgedrückte, trauervolle Zustand unseres Selbstgefühls jene Verschärfung, jenen Stachel, von dem schon vorhin die Rede war.

Dazu kommt dann noch jene schicksalsmäßige, menschheitliche Vertiefung des Kontrastgefühls. Wir fühlen es als ein Schicksal aller hochragenden, außergewöhnlichen Menschenart, daß sie in gefährliche Nähe zu Unseligkeit und Sturz gebracht ist. Hierdurch geschieht es, daß die Niederdrückungen, die auf uns von dem tragischen Leidensgange ausgehen, um so schwerer werden. Das tragische Leid lastet infolge der Ausweitung zum Menschheitlichen noch bedeutend drückender auf uns.

Was weist nun, gegenüber dieser Häufung von Unlust, der zuständlich-subjektive Eindruck des Tragischen an Lust auf? Die Lust stammt von der erhebenden Seite des Tragischen her. Wir sahen: so wahr die tragische Person Größe hat, so wahr ist es auch, daß von dem tragischen Leiden und Untergehen eine erhebende Wirkung ausgeht. Indem wir den untergehenden Helden seine Größe bewähren sehen, fühlen wir uns gekräftigt, befestigt; wir richten uns an dem Helden empor; zuversichtliche, vertrauende Gefühle entstehen in uns.

So vereinigt sich mit der niedergedrückten, trauervollen Grundstimmung ein lustvolles Gefühl des Sichaufrichtens. Unser Selbstgefühl bleibt nicht völlig geschwächt und gebrochen, sondern es erfährt zugleich eine gewisse Erhebung. Und dieses Zusammensein eben von Niederdrückung und Erhebung ist das eigentümlich tragische Gefühl.

Zweierlei verdient an diesem Zusammensein von Niederdrückung und Erhebung besonders hervorgehoben zu werden. Erstlich geht aus der ganzen Betrachtung hervor, daß das Übergewicht auf der Seite der Niederdrückung und Unlust liegt. Gibt man die Voraussetzung zu, das heißt: das außergewöhnliche verderbende Leid des großen Menschen, so ist damit auch das Übergewicht der pessimistischen Stimmung gegeben. Mögen noch so zahlreiche erhebende

Momente entgegenwirken, und mögen sie dies in noch so hohem Maße tun, so handelt es sich dabei doch nur um ein in gewissem Grade stattfindendes Entgegenwirken, nicht um ein Überwiegen der Erhebungen. Kommt es zu einem solchen Überwiegen, so ist eben damit das Übergehen in einen anderen Gefühlstypus gegeben. Dann liegt nicht mehr Tragik vor, sondern eine versöhnende Gemütsstimmung. Ohne Zweifel kann der Tod in diesem Sinne dargestellt werden: der Tod kann als Segen, als ersehntes gutes Ende begrüßt werden. Dann fehlt aber eben das Merkmal des außerordentlichen Leides: der große Mensch stirbt, ohne daß er durch ungewöhnlich schweres Leid in den Untergang gerissen würde; er nimmt vielmehr den Tod als Freund auf. Hiermit wären die Voraussetzungen in einem entscheidenden Punkte geändert. Es läge nicht mehr Tragisches, sondern ein anderer Gefühlstypus vor.

So dürfen wir also sagen: soweit die dem Tragischen als solchem in unterscheidender Weise entsprechenden zuständlich-subjektiven Gefühle in Frage kommen, überwiegt die Niederdrückung und Unlust. Hiermit ist jedoch keineswegs gesagt, daß der Gesamteindruck des Tragischen Niederdrückung und Unlust in überwiegendem Maße aufweise. Denn der Gesamteindruck des Tragischen umfaßt auch diejenigen Gefühle, die dem Tragischen mit mehreren anderen oder allen ästhetischen Gebieten gemeinsam sind. Diese Gefühle kommen dem Tragischen gleichfalls kraft seiner ästhetischen Natur zu; sie gehören also wesentlich zu dem ästhetischen Eindruck des Tragischen, wenn sie auch nicht das Unterscheidende, das Allereigentümlichste darin bilden. Von diesen — kurz gesagt — in weiterem Sinn tragischen Gefühlen werden wir sehen, daß die Lust in ihnen die Herrschaft führt. Im folgenden Abschnitt werde ich diese Frage erörtern.

Zweitens ist auf die Art des Zusammenseins von Niederdrückung und Erhebung zu achten. Es würde eine unrichtige Beschreibung des Erlebten sein, wenn bloß ein Wechsel von Niederdrückung und Erhebung zugegeben würde. Unsere Innenerfahrung zeigt uns im Genießen des Tragischen keineswegs ein Auseinanderfallen unseres Bewußtseins in niederdrückende und erhebende Gefühle, so daß wir etwa nur in nachträglicher Überschau beide Gefühle reproduktiv zusammenbrächten. Dieselbe Gestalt, dieselbe Entwicklung, dasselbe Ereignis läßt mein Selbstgefühl zusammensinken und sich emporheben, und zwar nicht in rascher Aufeinanderfolge, sondern im Zugleichsein. Indem ich niedergedrückt bin, fühle ich

mich zugleich erhoben, und umgekehrt. Es liegt in strengem Zugleichsein eine Doppelseitigkeit in der Bewegung meines Selbstgefühls vor. Derselbe eine Gefühlsakt umspannt beides: Niederdrückung und Erhebung, Unlust und Lust. Wie bei der Rührung, verbinden sich auch hier Unlust und Lust zu einem Mischgefühl. Da es sich dabei um eine gleichzeitige gegensätzliche Bewegung in unserem Selbstgefühl, um ein zugleich gefühltes Auf und Nieder handelt, so ist es passend, den dem Tragischen entsprechenden Gefühlszustand als Erschütterung zu bezeichnen.

Doch hat die Erschütterung auch einen engeren Sinn. Besonders gegen den Schluß einer tragischen Darstellung hin entwickeln sich die niederdrückenden und erhebenden Gefühle in reichlichem Maße und sich drängender Folge. Durch den letzten Akt einer Tragödie pflegt das Gemüt ohne Pause bald durch überwiegend niederdrückende, bald durch mächtig hervordrängende erhebende Gefühle in heftige Bewegung versetzt zu werden. Oder genauer gesprochen: das, was in uns erweckt wird, ist fortlaufend Mischgefühl aus Niederdrückung und Erhebung; nur treten je nach den Worten der dichterischen Darstellung gegen Ende einer Tragödie bald Niederdrückungen, bald Erhebungen in den Vordergrund unseres Bewußtseins; und bald findet je nach den Worten der Dichtung eine Steigerung oder ein Nachlassen der niederdrückenden, bald der erhebenden Gefühle statt. Das Selbstgefühl droht in sich zusammenzusinken, richtet sich dann aber tapfer empor, um bald einen um so stärkeren Sturz in die Tiefe zu erleben, und so fort. Diesen raschen Wechsel im Hervor- und Zurücktreten der niederdrückenden und erhebenden Gefühle, wie er besonders gegen den Schluß der Tragödie auftritt, darf man im engeren Sinn als Erschütterung bezeichnen.

4.

Welch ungeheure Massen und Tiefen menschlichen und menschheitlichen Lebens das Tragische in sich zu fassen und zu bewältigen vermag, wird erst offenbar, wenn man in die Gliederung dieser Grundgestalt eintritt.

Die Gliederung des Tragischen vollzieht sich unter verschiedenartigen Gesichtspunkten. So entsteht eine größere Anzahl von Einteilungsreihen. Indem diese sich untereinander in höchst mannigfaltiger Weise verbinden können, ergibt sich eine erstaunliche Vielgestaltigkeit der tragischen Erscheinungen.

Wo ein Leid über einen Menschen hereinbricht, da ist auch eine Macht vorhanden, die das Leid verursacht. Die das verderbende Leid herbeiführende Macht nenne ich die tragische Gegenmacht. Diese ist entweder äußerer oder innerer Art. Dementsprechend unterscheide ich ein Tragisches des äußeren und eines des inneren Kampfes.

Die äußeren Gegenmächte bestehen entweder in Naturereignissen oder in Menschen und menschlichen Verhältnissen oder in einer Verbindung beider Möglichkeiten. Bei den feindlichen Naturereignissen hat man an todbringende oder doch verheerende Krankheiten, an Unglücksfälle wie Herabstürzen, Ertrinken und dergleichen zu denken. Der Tod Kaiser Heinrichs bei Grabbe, des Bischofs Nikolas in Ibsens Kronprätendenten, der Sturz des Baumeisters Solneß vom Turm, das Untergrabenwerden des hoheits- und schwermutsvollen, willensehernen Feldherrn Pescara durch die ihm aus seiner Verwundung in der Schlacht bei Pavia entstandene Krankheit von Lunge und Herz, wie dies Konrad Ferdinand Meyer in seiner Novelle schildert, mögen als Beispiele dienen. Geht dagegen der tragische Held mit Vorsatz in den Tod, so liegt nicht mehr bloß ein Naturereignis vor.

Bei weitem häufiger und wichtiger sind die in Menschen und menschlichen Verhältnissen bestehenden äußeren Gegenmächte. Man denke an Shakespeares Richard den Zweiten, an Wallenstein, an Grillparzers Ottokar: wie schwillt die Zahl dieser Gegenmächte hier lawinenartig an!

Was die inneren Gegenmächte betrifft, so darf man einem gewissen Mißverständnis nicht verfallen. In Verbindung mit den feindlichen äußeren Mächten stehen gewöhnlich unheilvolle Leidenschaften des Helden, die zur inneren Ursache seines Verderbens werden. Romeo wird durch seine Liebe, Othello durch seine Eifersucht, Wallenstein durch seinen Ehrgeiz in den Untergang getrieben. Man könnte nun den Begriff der inneren Gegenmacht auf alle Leidenschaften ausdehnen wollen, die den tragischen Menschen in seinen Sturz reißen. Das wäre indessen äußerst unzweckmäßig. In den angegebenen Fällen gehören die Leidenschaften vielmehr einfach zu dem Wesen des tragischen Menschen, zu dem Angriffsgegenstand für die Gegenmächte, zu der positiven Seite des tragischen Kampfes. Der Begriff der inneren Gegenmacht muß viel enger gefaßt werden.

Nur dort kann von einer inneren Gegenmacht die Rede sein, wo das Innenleben des tragischen Menschen derart auseinandergerissen ist, daß sich der eine Teil seines Selbstes feindlich gegen den

anderen kehrt. Auf der einen Seite steht sein edleres, maßvolleres, vernünftigeres, gesunderes, kurz: besseres Ich, auf der anderen der niedrige, heftige, dämonische, krankhafte, gefährliche Teil seines Wesens. Und diese Zerlegung der tragischen Person in zwei feindliche Teile darf nicht etwa nur das Ergebnis einer vom Leser vorgenommenen psychologischen Zergliederung sein, sondern der innere Gegensatz muß von der Person, in der er stattfindet, auch wirklich als Zwiespalt, als Zerklüftung gefühlt werden. Die Person muß spüren, daß ihr Selbst gespalten, von sich abgefallen ist, und daß der eine Teil den anderen und das ganze Selbst in inneres Verderben zieht.

Aus Shakespeare drängen sich uns Macbeth, Brutus, Hamlet, Richard der Zweite auf, aus Goethe Faust, aus Grillparzer Medea, Jason, Sappho, aus Hebbel Golo, aus Ibsen Skule in den Kronprätendenten, Rebekka West, Baumeister Solneß, der Bildhauer Rubek, aus Gerhart Hauptmann Johannes Vockerat, der Glockengießer Heinrich, aus delle Grazies Drama „Der Schatten" die Gestalt Werners.

So darf man denn das Tragische des äußeren und das des inneren Kampfes einander gegenüberstellen. Dabei ist der Ausdruck „innerer Kampf" natürlich nicht im Sinne jedes beliebigen Widerstreites, sondern in der zugeschärften Bedeutung zu nehmen, die soeben auseinandergesetzt wurde. Im Tragischen des äußeren Kampfes bleibt die tragische Person unzerspalten, in ihrem Lebensgrunde in sich einig. Innere Kämpfe können zwar auch hier stattfinden, aber sie sind nicht von der Schärfe, daß das Individuum in zwei einander bekämpfende Teile zerrissen und hierdurch in den Untergang gestürzt würde. In diesem Sinne darf man sagen, daß die tragischen Kämpfe hier nur äußerer Art sind. Dagegen liegt es in der Natur der Sache, daß das Tragische des inneren Kampfes in den meisten Fällen zugleich äußere Kämpfe aufweist. Gewöhnlich sind es feindliche äußere Verhältnisse — Armut, unglückliche Liebe, Mangel an Anerkennung, unpassende Lebenslage —, wodurch die in der tragischen Person liegenden gefährlichen Keime zu üppiger Entfaltung gebracht werden. So werden die inneren Gegenmächte in der Brust Karl Moors durch den schurkischen Brief seines Bruders entfacht, und Hamlets gefährliche Anlage wird durch das schamlose Ehebündnis seiner Mutter und durch die Kunde von der Ermordung seines Vaters zu böser Entwicklung gebracht.

Wollte ich genauer auf das Tragische des äußeren Kampfes eingehen, so wären besonders zwei Gestaltungen herauszuheben:

erstlich die Seelen, die ungeteilt im Reinen und Guten leben, und zweitens die ungeteilt der Selbstsucht, dem Bösen hingegebenen Charaktere. Als Beispiele für das Tragische des ungeteilten sittlichen Gemütes nenne ich Antigone, Iphigenie in Aulis bei Euripides und Racine, Hippolytos bei denselben beiden Dichtern, den im reinen Menschentum mild strahlenden Tscharudatta in Mricchakatika, Genoveva bei Hebbel, Brand bei Ibsen, den Gutsbesitzer Doleschal in Viebigs Roman „Das schlafende Heer". Für das Tragische des ungeteilt schuldvollen Gemütes bildet Shakespeares Heinrich der Sechste im zweiten und dritten Teil eine wahre Fundgrube. Die Königin Margaretha, die Herzöge York und Suffolk, der Kardinal von Winchester, Graf Warwick, Lord Clifford — sie alle sind Prachtstücke von elementaren, im Freveln eine große, kühne Natur auswirkenden Individualitäten.

Ebenso würden bei dem Tragischen des inneren Kampfes besonders zwei Gestaltungen herauszuheben sein: das Tragische des schuldvollen Zwiespalts und das Tragische der zwiespältigen Unseligkeit. In dem ersten Fall findet ein Kampf zwischen den guten und bösen, lichten und finsteren Mächten in der Seele statt. Die Zerrüttung, in die die tragische Person fällt, ist hier sonach sittlicher Art: sittliche Verwilderung, Verkehrung, Verhärtung. Karl Moor, Fiesco, Wallenstein, die Jungfrau von Orleans sind sprechende Beispiele, ebenso Herzog Theodor von Gothland bei Grabbe, Golo bei Hebbel, Roquairol in Jean Pauls Titan, der König Saul in Heyses schönem Drama. Im zweiten Falle liegt ein Menschliches von gefährlicher, unseliger Art vor, das ohne wesentliche sittliche Verschuldung einfach durch notwendige Entwickelung in tragische Zerrissenheit hineintreibt. Es handelt sich hier um Charaktere, in denen die menschliche Natur als aus ihrem Gleichgewicht gerückt, als eine Verbindung von Verkümmerung und Übersteigerung, von Zuwenig und Zuviel erscheint. Hamlet und Faust können als nächstliegende Beispiele dienen. Man denke bei Hamlet an den furchtbaren Kampf, in dem sein affektvoll emporstürmendes Pflichtgefühl und sein schwacher, in sich zusammensinkender Wille liegen. Die Erkrankung seines Willens kann ihm nicht als moralische Schuld angerechnet werden. Hängt sie doch mit dem Übermaß an reizbarer, pessimistisch malender Phantasie, an selbstquälerischer Grübelei und weichem, schwernehmendem Gemüte zusammen! Faust wird von Goethe als Mensch mit zwei Seelen geschildert: die eine strebt dem Schrankenlosen, Unendlichen zu, die andere will durch Untertauchen in Natur

und Leben die Lust des Irdischen und Endlichen ausschöpfen. Dieser tragische Zwiespalt ist in Faust schon vor und unabhängig von der schweren Schuld vorhanden, die er gegenüber Gretchen auf sich lädt. Als weitere Beispiele nenne ich Adolf in dem gleichnamigen Roman Benjamin Constants, Lelia in dem gleichnamigen Roman von Georges Sand, Niels Lyhne bei Jacobsen, Paul Lange in Björnsons Drama.

Eine ebenso wichtige, wenn nicht noch wichtigere Gliederung kommt in das Tragische durch den Schuldbegriff. Das Entweder-Oder, das sich unter diesem Gesichtspunkt ergibt, bedeutet nicht etwa nur dies, daß in dem einen Falle an dem tragischen Leid irgendeine sittliche Schuld des Leidenden irgendwie beteiligt ist, während in dem anderen Falle das tragische Leid ohne jedwede Verschuldung des Leidenden zustande kommt. Vielmehr handelt es sich hier um etwas weit Bestimmteres: entweder ist das tragische Leid derart mit einer sittlichen Schuld des Leidenden verflochten, daß der Untergang durch die Schuld als sittlich begründet, als Buße und Sühne für die Schuld erscheint; oder es fehlt dieser sittliche Zusammenhang zwischen Schuld und Untergang. In dem ersten Falle liegt schuldvolle, in dem zweiten schuldfreie Tragik vor.

Zur schuldfreien Tragik gehören hiernach auch solche Fälle, wo zu den Ursachen des tragischen Leides zwar eine Verschuldung des Leidenden gehört, aber zwischen dieser Verschuldung und dem Untergang nicht jener sittliche Zusammenhang besteht. Egmont läßt sich eine gewisse Unvorsichtigkeit zuschulden kommen, aber es wäre abgeschmackt, seinen Untergang als Buße für diese Unvorsichtigkeit ansehen zu wollen. Siegfried bei Hebbel begeht eine gewisse Übereilung: in seiner gutherzigen und vertrauensvollen Art übersieht er die bösen Folgen und Verwickelungen, als er sich entschließt, Brunhild für Gunther zu gewinnen, und weiterhin wird seine „Schuld" durch sein Plaudern gegenüber Kriemhild noch vermehrt. Doch aber wäre es töricht und roh, die tückische Ermordung durch Hagen, so eng diese tatsächlich mit jenen Fehlschritten zusammenhängt, als in ihnen sittlich begründet betrachten zu wollen. Solche Fälle wie die eben genannten fallen durchaus unter die schuldfreie Tragik. Man darf daher die reine schuldfreie Tragik und die schuldfreie Tragik von eingeschränkter Art unterscheiden. Reine schuldfreie Tragik ist dort vorhanden, wo in der ursachlichen Verkettung, die zum tragischen Leid hinführt, sich überhaupt keine Verschuldung des Leidenden findet. Romeo und Julia, Sappho und Libussa, Johannes

bei Sudermann und Wilde, der Graf Charolais bei Beer-Hofmann sind Beispiele dieser reinen schuldfreien Tragik.

Das Ausspähenwollen einer tragischen Schuld um jeden Preis ist einer der häufigsten und verunstaltendsten Fehler beim Zergliedern von Tragödien. Ich erinnere hinsichtlich Shakespeares an die Werke von Gervinus und Ulrici. Ein ebenso häufiger Mangel besteht darin, daß die Frage, ob in einer Dichtung tragische Schuld vorliege, und worin sie zu suchen sei, nicht von der in der Dichtung zum Ausdruck gebrachten Auffassung, sondern von dem moralischen oder moralphilosophischen Standpunkte des Lesers oder Kritikers beantwortet wird. Und doch versteht es sich für jeden, der auch nur einiger ästhetischer Überlegung fähig ist, von selbst, daß die Frage nach dem Vorhandensein und der Beschaffenheit einer tragischen Schuld nur von dem Boden aus, den der Dichter in seinem Werke einnimmt, entschieden werden kann. Der Leser muß sich zunächst darüber klar werden, ob und inwieweit und in welchem Sinne der Dichter die vorliegenden Entschlüsse und Taten als schuldvoll habe hinstellen wollen. Erst wenn der immanente Sinn einer tragischen Dichtung hinsichtlich der Schuldfrage feststeht, darf der Leser seine Aufmerksamkeit darauf lenken, ob der Dichter mit seiner moralischen Auffassung recht habe. Auch wo der Dichter durch seine Darstellung von Berechtigung und Schuld den üblichen sittlichen Auffassungen entgegentritt, auch wo er eine freiere, herbere, kühnere Sittlichkeit vertritt, ist es unsere nächste ästhetische Pflicht, auf die Anschauungs- und Darstellungsweise des Dichters unbefangen und verständnisvoll einzugehen. Auch wer geneigt ist, dem jungen Erhard in Ibsens Borkmann oder seiner Hedda Gabler, der Anna Mahr und dem Johannes Vockerat in Hauptmanns Einsamen Menschen, Lukas und Lea in den Zwei Menschen von Dehmel bedeutend mehr Schuld zuzuschreiben, als sie nach der Darstellung des Dichters besitzen, wird doch zunächst über die Art, wie nach der dichterischen Darstellung ihre Schuld erscheint, ins reine kommen müssen.

Wollte ich hier auf das Tragische der Schuld genauer eingehen, so würde ich auf zwei typische Fälle hinzuweisen haben. Entweder wird vom Dichter die tragische Schuld in ihrem sittlichen Zusammenhang mit dem Leide mit Nachdruck behandelt und in den Mittelpunkt gestellt, oder dieser Zusammenhang wird vom Dichter nur nebenher, nur einigermaßen in die Darstellung gezogen. Das Hauptgewicht der Darstellung liegt in diesem zweiten Falle auf der naturnotwendigen unseligen Verkettung; nur nebenher, nur in zweiter

Linie nimmt der Dichter zu der moralischen Seite des Zusammenhanges Stellung. Dort spreche ich von dem Typus der reinen tragischen Schuld, hier von dem Typus der nur mitwirkenden tragischen Schuld.

Zu diesem zweiten Typus gehören vor allem die Leidenschaftsdichtungen. Die Leidenschaften werden hier wie kolossale Naturmächte geschildert. Das Unheil, das sie anrichten, erscheint mehr als ein elementares Unglück denn als eine schuldvolle Tat. Der sittliche Zusammenhang von Schuld und Leid kommt zwar auch dabei vor aber nur im Hintergrunde. Dichter wie Byron, Balzac, Victor Hugo, Mérimée, Zola, Maupassant, d'Annunzio, Oskar Wilde können verdeutlichen, was gemeint ist. Auch an Hugo von Hofmannsthal kann erinnert werden. Seine „Frau im Fenster" ist eine Schuldtragödie, die aber bei weitem überwiegend ohne Rücksicht auf das Schuldvolle der Liebesleidenschaften im Sinne der Tragik eines jähen, wilden, erwürgenden Schicksals behandelt wird. Auch in Gerhart Hauptmanns Elga ist mehr das Heiße, Ungestüme, Unwiderstehliche der Leidenschaften, mehr das Dämonische des besinnungslosen Trieblebens geschildert; auch das Schuldvolle erscheint vorwiegend nur in der Form der Stimmung schwüler Sündhaftigkeit. Ebenso kann an die gewaltige Renaissance-Dichtung von Thomas Mann „Fiorenza" erinnert werden.

Der Typus der reinen tragischen Schuld erhält seine schärfste Ausprägung in der Tragik der Gewissenskämpfe. Hier quält und zerarbeitet sich das Gemüt der schuldigen Person in ihrem Schuldbewußtsein. Dabei kann es zu Überwindung solcher Zerrissenheit, zu sittlicher Läuterung kommen. Es kann aber auch völlige moralische Aufreibung und Verzweiflung das Ende bilden. Schillers Phantasie ließ sich vorzugsweise — man denke an Wallenstein und Maria Stuart — durch diesen moralisch vertieftesten Typus des Tragischen ergreifen. Ein hervorragendes Beispiel moralischer Selbstzerrüttung ist William Lovell bei Tieck.

Durch die tragische Schuld kommt eine äußerst wichtige Besonderung in das Wesen des Tragischen. Einmal erfährt das tragische Kontrastgefühl eine gewisse Bereicherung und Verschärfung. Die Schuld wird im Kontraste zu der Größe des Helden gefühlt. Der Gefühlsinhalt „menschliche Größe" erfährt einen gewissen Gegenstoß an dem Gefühlsinhalt „Schuld", „moralische Verkehrtheit", „moralische Verderbtheit". Wir empfinden es als ein hartes, schmerzendes Schicksal, daß ein zu Großem bestimmter Charakter

ins Schwache, Niedrige, Verderbte, kurz in Schuld herabgezogen werde. Es tut uns in der Seele weh, daß eine so edle, gewaltige Gestaltung des Menschlichen ins sittlich Verkehrte verstrickt wird. Hierin liegt eine Bereicherung des Kontrastgefühls: die Welt des Moralischen tritt hinein, das kontrastierende Leid hat hier moralischen Charakter. Zugleich findet eine Verschärfung des Kontrastgefühls statt: der Charakter des Furchtbaren ist eben darum, weil das Unheil den Charakter des moralisch Verwerflichen hat, zu besonderer Schärfe herausgearbeitet.

Auf der anderen Seite führt das Tragische der Schuld eine gewisse Abschwächung des Kontrastgefühls mit sich. Jetzt fassen wir das Verhältnis nicht der Schuld, sondern des Unterganges zu der Größe des Helden ins Auge. Diese Größe ist durch die Schuld verringert worden. Wir beziehen den Untergang auf den schuldvoll gewordenen Menschen. Und da erscheint der Untergang vielmehr als sittlich begründet, als verdient, als gerecht. Wir sind durch den Untergang sittlich befriedigt. Zugleich wirkt auch der Untergang in einem anderen Sinne auf uns. Denn wir bringen ihn auch in Beziehung zu der ursprünglichen, vor und trotz aller Schuld vorhandenen Größe des Helden. Und da ergreift uns ein Wehegefühl darüber, daß ein erlesener Mensch in solchen Jammer und Untergang geraten ist. Aber dieses Kontrastgefühl wirkt sich nicht rein aus; ihm tritt die sittliche Befriedigung abschwächend, mildernd entgegen.

So dürfen wir also zusammenfassend sagen: das Tragische der schuldvollen Art ist eine Synthese des pessimistischen tragischen Grundgefühls mit einem Gefühl sittlicher Befriedigung. Dem Furchtbaren des tragischen Eindrucks wird in dem Hervortreten sittlich befriedigender Zusammenhänge ein gewisses Gegengewicht beigesellt. Und man darf nicht etwa sagen, daß hiernach das Tragische der Schuld eine Verwischung des tragischen Gefühlstypus bedeute. Dies wäre doch nur dann der Fall, wenn irgendwo vorgeschrieben stünde, daß das pessimistische Kontrastgefühl sich in allen Fällen in voller Reinheit und Folgerichtigkeit entwickelt zeigen müsse. Vielmehr ist es so, daß nicht nur die reine, ungehemmte Auswirkung des pessimistischen Kontrastgefühls sondern auch seine durch moralische Gefühle gehemmte Auswirkung ihre Vorzüge hat.

Und es ist nicht schwer zu sagen, worin die Vorzüge in diesem zweiten Falle bestehen. Einmal haben wir uns vor Augen zu halten, daß im Tragischen der Schuld das menschliche Wesen tiefer aus-

geschöpft wird, als im Tragischen des einfachen Unglücks. Denn erst durch die Fähigkeit des Schuldigwerdens ist die Stellung, die der Mensch im Gegensatze zur Natur einnimmt, in voller Schärfe bezeichnet. Der Lebensgang der Menschheit wäre von flacherer, bequemerer, bedeutungsärmerer Art, wenn der Keim der Verkehrung des menschlichen Wesens zum Bösen nicht in ihr läge. Erst durch das Hereinziehen der Schuld daher tritt das Menschliche in seiner ganzen Wucht, in der vollen Tiefe der in ihm liegenden Gegensätze und Kämpfe in das Reich des Tragischen ein.

Sodann aber haben wir zu bedenken, daß durch die Hereinziehung der moralischen Zwiespälte und Umstürze die Kämpfe und Wehegefühle des tragischen Menschen eine bedeutsame Verinnerlichung und Zuschärfung erfahren. Gäbe es keine Tragik der schuldvollen Art, so würden verschiedene psychologisch interessante, die Tiefe und Schärfe menschlichen Kämpfen- und Leidenkönnens offenbarende Schmerzgefühle undargestellt bleiben.

Das Tragische der Schuld geht allmählich in das Tragische des Verbrechens über. Es geschieht dies dadurch, daß, während das Tüchtige und Große immer mehr zurücktritt, das Gemeine, Verworfene, Böse immer mehr zur herrschenden Substanz des Menschen wird. So kommt man bei einem Typus an, der den Untergang des Verbrechers, des Bösewichts, des Schurken, des moralischen Scheusals darstellt. Natürlich muß, wenn dieser Typus noch zum Tragischen gezählt werden soll, der untergehende Verbrecher in fühlbarem Grade große Züge aufweisen. Aber auch in diesem Falle, wo es sich um einen Verbrecher mit Größe handelt, ist keine vollgültige Tragik vorhanden. Das Tragische des Verbrechens bildet einen Seitenzweig des Tragischen. Gestalten wie Klytämnestra bei Äschylos, Richard der Dritte und Jago bei Shakespeare, Franz Moor bei Schiller, Berdoa bei Grabbe, Salome bei Wilde dürfen nicht als vollwertige Beispiele für das Tragische behandelt werden.

5.

Jetzt ist es Zeit, nochmals auf die dem Tragischen entsprechenden subjektiven Gefühle zu sprechen zu kommen. Im vorigen Kapitel war ich zu dem Ergebnis gelangt, daß, soweit die dem Tragischen entsprechenden zuständlich-subjektiven Gefühle in Frage kommen, Niederdrückung und Unlust überwiegt. Wie ist dann aber die Lust am Tragischen zu erklären? Sogar am Tragischen der niederdrückenden Art, das doch die Unlust in besonders starker Weise

überwiegen läßt, empfinden wir Genuß. Wie ist dies möglich? Oder sollte dies eine Selbsttäuschung sein? Sollte der Genuß am Tragischen im Grunde nur ein unnatürlich wollüstiges Wühlen in Schmerzempfindungen sein?

Wie ich schon andeutete, besteht der Genuß am Tragischen nicht nur in denjenigen Lustgefühlen, die durch das Tragische als solches, durch die unterscheidende Eigenart des Tragischen geweckt werden, sondern zu dem Genuß am Tragischen gehören auch alle die Lustgefühle, die dem tragischen Eindruck mit einigen anderen oder allen ästhetischen Gebieten gemeinsam sind. Indem Lustquellen solcher Art dem Tragischen zugute kommen, geschieht es, daß die Gesamtlust des Tragischen, auch wo das Niederdrückende in ihm zu stärkster Entwicklung gelangt, dennoch die Unlustelemente überwiegt. Auf diese in weiterem Sinne tragischen Gefühle habe ich jetzt das Augenmerk zu lenken.

In besonders hohem Grade entwickelt sich im Tragischen diejenige Lust, die ich als Lust der Gefühlslebendigkeit bezeichnet habe. Unser Fühlen erfährt durch die tragischen Verwicklungen und Kämpfe eine besonders starke Erregung, Aufrüttelung, Aufwühlung. Die tragischen Schicksale bringen das Menschliche in uns in eine so heftige Bewegung wie kaum eine andere ästhetische Gestaltung. Wir fühlen uns in Wallung, Entladung, Durchschüttelung. Gefühle brechen hervor, reißen uns in die Höhe, stürzen dann wieder hinab. Es ist, als ob unser Inneres immer neue Gefühlsquellen öffnete. Alles wogt und strömt in uns. Diese Lebenssteigerung ist an sich, mag es sich auch um unlustvollen Inhalt handeln, lustvoll. Schon von vielen Seiten — ich nenne Dubos, Nicolai, Mendelssohn, Lessing — wurde auf diesen Grund unserer Lust am Tragischen hingewiesen.

Eine weitere starke Lustquelle für das Tragische liegt in dem Menschlich-Bedeutungsvollen als solchem. Auch diese Art von Lust hat das Tragische mit allen anderen ästhetischen Gebieten gemein. Und auch in dieser zweiten Hinsicht bildet gerade das Tragische einen besonders günstigen Boden. Das Tragische führt uns in die gehaltvollsten Tiefen, in die entscheidendsten Schicksale des menschheitlichen Lebens ein. Auch wo grausige Zusammenbrüche dargestellt werden, auch wo das Gemeine und Niederträchtige siegt, liegt doch in dem Umstande, daß wir in diesen grauenhaften Vorgängen einen tiefen Blick in die Menschenbrust, in das Weltgetriebe tun, eine Quelle des Genusses. So Entsetzliches auch Shakespeare in Lear oder Othello

vorführt, so wirkt doch die Gewißheit, daß der Dichter uns hierin das Menschliche in seinen Abgründen und Wildnissen wahrhaft offenbart, daß er uns darin nicht Willkürliches und Oberflächliches bietet, sondern uns wesenhafte Mächte der menschlichen Seele enthüllt, in lusterregender Weise. Natürlich muß der Dichter das Menschlich-Bedeutsame an den furchtbaren Vorgängen zur Geltung zu bringen verstehen. Strindberg etwa in seinen Dramen „Der Vater" und „Fräulein Julia" gibt uns lediglich nackte Entsetzlichkeiten ohne alle Vertiefung ins Menschlich-Bedeutungsvolle. Hier fehlt natürlich auch diese Art von Lust völlig.

Aber auch alle übrigen allgemein-ästhetischen lustvollen Erregungen kommen dem Tragischen zugute. Ich habe im ersten Bande die verschiedenen Arten der allgemein-ästhetischen Lust beschrieben und erläutert. An ihnen allen nimmt auch das Tragische teil. Ich hebe als besonders bedeutsam noch die Lust des Einfühlens, die Lust der Entlastung und die Lust an Gliederung und Einheit hervor. Weiter aber ist auch daran zu denken, daß jede besondere Kunstform, in der das Tragische erscheint, ihre besonderen lustvollen Seiten an sich hat, und daß diese gleichfalls in den Genuß am Tragischen einfließen. Wenn uns Tragisches in der Form der Dichtung und innerhalb dieser wieder bald dramatisch, bald episch, bald lyrisch dargeboten wird, so gehen in den Eindruck des Tragischen auch alle diejenigen Lustgefühle ein, die im besonderen der Dichtung und innerhalb dieser wieder jeweilig dem dramatischen oder epischen oder lyrischen Dichtungszweig entsprechen. So erhöht sich, wenn wir etwa Grillparzers Herodrama lesen, der Genuß am Tragischen auch dadurch, daß hier der tragische Verlauf in einfacher, durchsichtiger, geschlossener Komposition dargestellt ist, daß die Charaktere Tiefe und zugleich Schlichtheit zeigen, daß die Entwicklung von zwingender Glaubhaftigkeit ist. Endlich aber sind auch die individuellen Vorzüge zu beachten, die gerade diesem Dichter und vielleicht besonders gerade bei diesem bestimmten Dichtungswerk zukommen. Auch an der hieraus entspringenden Lust nimmt das Tragische teil. Der eigentümliche herb individualisierende Stil, mit dem Grillparzer gerade die Gestalten des Herodramas behandelt hat, bietet einen großen Genuß, und dieser Genuß geht auch in den tragischen Eindruck ein, den das Schicksal Heros und Leanders hervorbringt.

Hiermit ist die so oft aufgeworfene Frage beantwortet, wie es komme, daß selbst das Tragische der niederdrückenden Art uns Genuß bereitet.

(„System der Ästhetik" 1910).

Anhang.

Zu S. 11—32:

Die deutsche Theorie der Tragödie knüpft in den Tagen Lessings an die antike Theorie des Aristoteles an. Darum muß auch in unserer Auswahl Aristoteles an der Spitze stehen. Doch ist es uns weniger um seine Lehre zu tun als um ihren Nachhall in der Kunstlehre unserer eigenen Dichter und Denker. Die Frage nach der Wirkung der Tragödie („Katharsis") stehe dabei im Vordergrunde, da sie die Geister am nachhaltigsten beschäftigt hat.

Hinsichtlich der „Katharsis" halte man zwei Probleme wohl auseinander: 1) die Frage, was Aristoteles damit gemeint hat, und 2) die Frage, ob er mit dieser Meinung recht hat! Das erstere viel umstrittene Problem ist rein philologischer Natur und darf seit den Untersuchungen von Jakob Bernays [„Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Dramas" (1880)] als gelöst gelten (s. S. 124). Zu der zweiten Frage ist zu bemerken, daß die Meinung des Aristoteles heute bestenfalls nur als ein richtiger, aber einseitiger Ansatz zu einer Theorie des Tragischen gelten kann; einseitig vor allem deshalb, weil die erhebenden Bestandteile im Erleben des Tragischen nicht gewürdigt werden (s. S. 146). —

Da es die Tragödie in jedem Falle mit dem menschlichen Willen zu tun hat, und zwar mit dem Willen in seiner höchsten Betätigung, wo er vor lebenswichtigen Entscheidungen steht, ist ihr gegenüber ein rein ästhetisches Verhalten schwer, wo nicht unmöglich. Gerade die beste Tragödie wird in dem ernsten Zuschauer immer den Bereich der ethischen und metaphysischen Bedürfnisse sosehr in Aufruhr bringen, daß alles bloß Ästhetische vergleichsweise unwichtig wird. Daher hat sich auch in die ästhetische Theorie immer die Frage nach der sittlichen Wirkung der Tragödie eingedrängt und eben dadurch wurde die Einsicht in die Aristotelische „Katharsis" so lange verhindert.

Einen Einblick in den Meinungsstreit darüber verschafft uns die Gegenüberstellung der Ansichten Lessings und Goethes. Der wesentliche Unterschied besteht darin, daß Lessing die „Katharsis" ethisch auffaßt und dem Kunstwerk eine Aufgabe stellt außerhalb seines Rahmens („Verwandlung" der Affekte des Zuschauers in „tugendhafte Fertigkeiten"), während Goethe eine solche Forderung ablehnt und die Katharsis als einen Vorgang versteht, der sich innerhalb des Kunstwerkes abspielt

(„Versöhnung der Leidenschaften auf dem Theater.") Aristoteles meint freilich weder das eine noch das andere: er denkt an eine der modernen „Reiztherapie" verwandte Herbeiführung und Heilung eines pathologischen Zustandes im Zuschauer. —

Zu S. 32 ff.:

Die Befreiung aus dem Banne des Aristoteles beginnt für die deutsche Poetik mit Kant, der mit seiner „Kritik und Urteilskraft" (1790) die Ästhetik überhaupt erst zum Range einer selbständigen Wissenschaft innerhalb des Systems der Philosophie erhoben hat, ohne sich freilich selbst mit den einzelnen Künsten, ihren Formen und Gesetzen, des näheren zu befassen. Wie sehr er aber mit seinen grundsätzlichen Untersuchungen auf Goethe und namentlich auf Schiller gewirkt hat, ist bekannt. (Vgl. u. a. Karl Vorländer „Kant—Schiller—Goethe" Lpz. 1922 und Eug. Kühnemann „Kant" München 1924 Bd. II.).

Schiller ist als Ästhetiker der erste und bedeutendste Jünger und Fortsetzer der Kantschen Philosophie. Doch kommt diese frühe Jüngerschaft gerade in seiner Auffassung vom Tragischen noch nicht einwandfrei zur Geltung. Als sich Schiller um das Jahr 1791 mit der Theorie der Tragödie beschäftigte, stand er noch in den Anfängen seiner Kantstudien. Zu Beginn dieses Jahres machte er sich mit der „Kritik der Urteilskraft" vertraut; erst 1792 studierte er die „Kritik der praktischen Vernunft". Fesselte ihn die erstere vor allem durch die entschiedene Trennung des „intelligiblen" Reichs der Freiheit vom „empirischen" Reich der Notwendigkeit (Kausalität) und durch die Lehre vom Erhabenen, so beglückte ihn letztere durch den Nachweis der sittlichen Autonomie des Menschen, die ganz seiner eigenen tapferen Natur gemäß war. Und so ist ihm die Tragödie — in einer Zeit, wo er als tragischer Dichter verstummt war! — vor allem wichtig als Beispiel des Erhabenen und als Beweismittel für die Freiheit des sittlichen Willens. Das Problem des Tragischen wird somit nicht im ganzen Umfang aufgerollt: den Dichter beschäftigt hauptsächlich das Verhalten des tragischen Helden im Untergang. Das tragische Leid beschreibt er nur als Vorbedingung für die moralische Bewährung des Helden. Kurz, seine Theorie bleibt einseitig und wird dem Reichtum der tragischen Kunst nicht gerecht. — Sie ist aber auch uneinheitlich. Die im Texte wiedergegebenen Abschnitte lassen deutlich drei verschiedene Gedankenschichten erkennen: einmal Nachklänge der vorkantischen Aufklärungsphilosophie (optimistisches Weltbild, Glückseligkeitsstreben als Wurzel des Handelns, Gefühlszergliederung, Mitleid), Kantische Ethik (Begründung der Sittlichkeit aus dem Pflichterlebnis; das Sittengesetz als Offenbarung einer höheren Welt; der Mensch als Bürger beider Welten) und endlich erste Ansätze zu einer Verwertung der Kantischen Ästhetik (moralische und sinnliche „Zweckmäßigkeiten," das Erhabene). Neues und Altes, Ästhetisches und Ethisches ist noch nicht geschieden: Schillers Theorie von der Tragödie ist noch unfertig.

Man versteht also das Bedauern, „daß man gerade in der Theorie des Tragischen sich diesem großen Tragiker so wenig anvertrauen darf“ (Kühnemann in der trefflichen Einleitung seiner Ausgabe der philos. Schriften Schillers. Philos. Bibl. 103). Und doch, wer möchte seine Äußerungen missen! Abgesehen davon, daß jeder einzelne Gedanke Schillers über die tragische Kunst, — seine Kunst — für uns den Wert eines Selbstzeugnisses hat; abgesehen auch von dem besondern Reiz, den seine Prosa gerade in seinen philosophischen Schriften entfaltet: es kann nicht zweifelhaft sein, daß er wie jeden Gegenstand, mit dem er sich befaßte, auch den Begriff des Tragischen erst eigentlich wieder geadelt hat. Gerade was ihm die strenge Ästhetik zum Vorwurf machen muß — daß er die Tragödie zugleich als eine sittliche und metaphysische Angelegenheit behandelt — hat dem Problem des Tragischen jene hohe Weihe gegeben, die es im deutschen Denken bis zum heutigen Tage behalten hat.

Zu S. 53 ff.:

„Die Klassik kennt nur den tragischen Fall: den nämlich, wenn das Schicksal gegen die Schönheit aufsteht und sie zwingt, sich in Erhabenheit zu verwandeln. Aber auch dies schließt schon die Rettung in sich. Schiller glaubte an den Sieg der menschlichen Freiheit über das Schicksal. Der Mensch kann erhaben sein, wenn er nicht schön sein kann, und immer kann die Form der Tragödie schön sein und das Tragische zu einer ästhetischen Illusion machen und Erschütterung in ruhendes Gleichgewicht verwandeln.

Ihre Sendung ist: die Botschaft von dem Sieg der ewigen Form, und das gab auch Friedrich Schlegel das Recht, sie die ästhetische Tragödie zu nennen. Dieser aber trat nun eine andere entgegen, die von Schlegel als die „philosophische“ bezeichnet wurde und deren Zeichen ist, daß sie nicht mit Söhnung und mit Lösung endet, sondern mit der ungelösten, unheilbar offenen, unendlichen Dissonanz. Für die Romantik, aus der die neue Tragödie kam, konnte es keine Erlösung im Sinne des klassischen Geistes geben. Der ästhetische Schein, die Form, bedeutete ihr nicht Erlösung. Sie wollte ja vielmehr von aller Form und allem Schein erlösen. Was die Weltanschauung der Romantik im Hinblick auf die Tragödie so wesentlich von der klassischen unterschied, war dieses: daß sie nicht nur den tragischen Fall kannte, sondern daß ihr die Welt notwendig und unheilbar tragisch war.“ (Fritz Strich „Klassik und Romantik“ S. 357.)

Zu S. 56 ff.:

Die aus A. W. Schlegels Vorlesungen übernommenen Abschnitte können als eine knappe Überschau des bisher Gebotenen dienen. — Die Deutung des Tragischen als Gegensatz zwischen innerer Freiheit und äußerer Notwendigkeit weist zurück auf Kant und Schiller und voraus auf Schelling (s. d.). — Mit den berühmten Ausführungen über den griechischen Chor vgl. außer Hegel (S. 73) auch den Aufsatz Schillers: „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie.“

Zu S. 61 ff.:

„Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis.“ Dieses Wort gibt die Quintessenz dessen, was wir den deutschen Idealismus nennen. Es enthält zunächst eine Negation: die Welt, die wir vom Standpunkte des naiven Realismus aus für „wirklich“ halten, ist nur die Erscheinung eines Unbekannten, des „Dings an sich“. Der kritische Idealismus Kants geht grundsätzlich über diese Feststellung nicht hinaus. Aber seine Nachfolger — Fichte, Schelling, Hegel, Schopenhauer — suchen das Unbekannte näher zu bestimmen: „ — Gleichnis: wofür?“ Das ist die Frage des objektiven Idealismus. Die Antwort fällt verschieden aus. In einem aber stimmen die genannten Denker überein: das Wesentliche an der Welt ist ein Geistiges. Und wie die Naturwissenschaften etwa die Zusammenhänge der elektrischen Erscheinungen erfaßte ohne doch über das Wesen der Elektrizität ins Reine zu kommen, so lassen sich, noch bevor man sich über das Wesen des Geistes einig ist, gewisse Gesetzmäßigkeiten des geistigen Weltgrundes ermitteln, auf welche die Vorgänge der Erscheinungswelt hindeuten.

Die „tragischen“ Vorgänge im Leben und in der Dichtung sind solcher Art. Auch sie sind ein „Gleichnis“, auch sie sind „Erscheinung“ und deuten als solche auf irgendwelche Eigentümlichkeiten und Vorgänge des geistigen Weltgrundes. Denkt man sich diesen nun einheitlich (Monismus), so muß für das, was in der Erscheinungswelt widerspruchsvoll, leidvoll ist, eine Deutung gesucht werden, bei der der Widerspruch und das Leid wegfällt, „aufgehoben wird“: das Tragische muß optimistisch gedeutet werden. In den Systemen Schellings und Hegels ist dies geschehen.

Für Schelling (Friedr. Wilh. 1775—1854, Professor in Jena, Würzburg, Erlangen, München, Berlin), der in seiner „Identitätsphilosophie“ einen Standpunkt zu gewinnen sucht, von dem aus die Gegensätze: Objekt—Subjekt, real—ideal, Natur—Geist, Notwendigkei—Freiheit als Einheit gesehen werden können (im „Absoluten“), ist das Tragische dort, wo diese Einheit angeschaut wird: darum engt er den Begriff des Tragischen auf den im Texte behandelten, „einzig wahrhaft tragischen“ Fall ein, der aber die Möglichkeiten auch nur der attischen Bühne nicht erschöpft.

Hegel (Georg Wilh. Friedrich 1770—1831, Prof. in Jena, Heidelberg, Berlin) ist unter den deutschen Philosophen nach Kant der einflußreichste, tiefste und — dunkelste. — Entscheidend für das Verständnis der ausgewählten Abschnitte ist seine Lehre von den Beziehungen des Individuums zu dem, was er „objektiven Geist“ genannt hat. (Am leichtesten zugänglich in seiner Einleitung zur „Philosophie der Weltgeschichte.“ Reclam 4881). In der ewigen Selbstentwicklung des Geistes (—„Der Geist und der Verlauf seiner Entwicklung ist das Substantielle“ —) stellen die Erscheinungsformen des sog. Volksgeistes (Recht, Sitte, Staat, Kirche) eine notwendige Durchgangsstufe dar. Das Individuum steht zu diesen in einem doppelten Verhältnis. Einmal ist es daran mitschaffend beteiligt („Das Reich des Geistes ist das, was von dem Menschen hervorgebracht

wird"): ohne die Individuen gäbe es den „objektiven Geist" nicht; sie sind die Voraussetzung dazu. Anderseits aber fühlt der einzelne sich dazu im Gegensatz: er findet Recht, Sitte, Staat, Kirche als selbständige, von den jeweils vorhandenen Individuen unabhängige „objektive" Gegebenheiten vor, wird in sie hineingeboren; er erlebt sie als selbständige in sich berechtigte „Mächte", „Götter", die ihn entweder innerlich bestimmen oder äußerlich zwingen. Aus diesem Doppelverhältnis entspringt die Tragik. Geht das Wollen des Individuums mit dem sich entwickelnden Volks- oder Weltgeist in einer Richtung, so ist es ohne weiteres ein taugliches Mittel zu der Verwirklichung der „Ideen" und dient entweder — als Durchschnittsmensch — der Erhaltung oder — als Ausnahmemensch („weltgeschichtliches Individuum") — der Höherentwicklung des objektiven Geistes. Dem gleichen Ziele muß der einzelne aber auch dienen, wo sein persönliches Wollen eigene Ziele hat: „Man kann es die List der Vernunft nennen, daß sie die Leidenschaften für sich wirken läßt, wobei das, durch was sie sich in Existenz setzt, einbüßt und Schaden leidet. Denn es ist die Erscheinung, von der ein Teil nichtig, ein Teil affirmativ ist .... Die Individuen werden aufgeopfert und preisgegeben." — Dieser eine Teilgedanke der Geschichtsphilosophie liegt nun auch Hegels Theorie der Tragödie zugrunde: der Untergang des Individuums um der Idee willen, das ist das Tragische. Die Wiederherstellung des gestörten oder die Vervollkommnung des unvollkommenen „objektiven Geistes" (d. i. der jeweils erreichten Verwirklichung der Idee) ist das Versöhnende an der Tragik des Individuums. Wie weit diese optimistische Deutung geht, verrät u. a. der Satz aus der sog. „großen Logik": „Beide Welten verhalten sich .. so zueinander, daß, was in der erscheinenden Welt positiv, in der ‚an und für sich seienden' Welt negativ, umgekehrt was in jener negativ, in dieser positiv ist ..... Was im erscheinenden Dasein böse, Unglück usf. ist, ist an und für sich gut und ein Glück." —

Was das Verständnis der aus Hegel mitgeteilten Abschnitte erschwert, ist die aus der Logik übernommene, heute nicht mehr geläufige Terminologie. Sie kann hier nicht in Kürze erläutert werden, wie jeder Kenner der Hegelschen Philosophie zugeben wird. Wir verweisen auf Kuno Fischers Darstellung in der Geschichte der neueren Philosophie und auf Lassons Einleitungen zu den Ausgaben der philos. Bibliothek (Meiner).

Zu S. 92.:

Friedr. Theodor Vischer (1807—1887), der bedeutendste deutsche Ästhetiker des 19. Jahrhunderts, Anhänger Hegels, wie man aus dem mitgeteilten Abschnitt ohne weiteres erkennen wird.

Zu S. 93 ff.:

Aus der Literaturgeschichte wenigstens ist jedem die sog. „Schicksalstragödie" bekannt, jene seltsame Frucht einer mißverstandenen Antike. Schillers „Braut v. Messina" ist nur zum Teil dafür verantwortlich zu

machen. In ihr waltet noch „das große gigantische Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt.“ Schon vorher hatte aber der junge Tieck Proben einer allzuäußerlichen Auffassung vom Schicksal gegeben. („Der Abschied“, „Karl von Berneck“.) Ihm folgten Zacharias Werner („Der 24. Februar“), Müllner („Der 29. Februar“, „Die Schuld“), Houwald u. a. Der Widerspruch gegen diese Richtung führte u. a. zu Platens köstlicher Parodie „Die verhängnisvolle Gabel.“ — Der große Erfolg, den (1817) Grillparzer mit seiner „Ahnfrau“ erzielte, belebte den Streit aufs neue und gab dem jungen Dichter Gelegenheit, sich grundsätzlich zu der Frage zu äußern.

Zu S. 97 ff.:

„Die Philosophie auf den Katheder!“ war der Bannspruch Grillparzers. „Die Kunst ist realisierte Philosophie“, erklärt Hebbel. Die Philosophie aber, die seine Dichtung realisieren sollte, ist eben die Philosophie seiner Zeit, eine eigentümliche Verschmelzung der Gedanken Hegels und Schopenhauers. Mit diesem teilt er die Ansicht von der Heillosigkeit der Welt und der notwendigen Unseligkeit alles Wollens („Pantragismus“); mit Hegel verbindet ihn die Erkenntnis des tragischen Grundkonfliktes (Individuum und Idee) und seiner Lösung („Satisfaktion der Idee“). — Als Ergänzung zu dem im Text Gebotenen seien hier die schönen Distichen nachgetragen, in denen Hebbel seine Auffassung der Tragödie niedergelegt hat:

„Packe den Menschen, Tragöde, in jener erhabenen Stunde,
Wo ihn die Erde verläßt, weil er den Sternen verfällt;
Wo das Gesetz, das ihn selbst erhält, nach gewaltigem Kampfe
Endlich dem höheren weicht, welches die Welten regiert;
Aber ergreife den Punkt, wo beide noch streiten und hadern,
Daß er dem Schmetterling gleicht, wie er der Puppe entschwebt!“

Zu S. 106 ff.:

Während Hebbel, ähnlich wie Kleist, nach dem neuen Drama sucht, das der veränderten Zeit und ihren Problemen gemäß sei, und darum trotz aller philosophischen Grübelei doch dem Leben nahe blieb, ist dem Dichter Otto Ludwig sein rückwärts gewandter einseitiger Shakespearekult verhängnisvoll geworden. Aber die eigensinnige Zähigkeit, mit der er dem großen Briten seine Geheimnisse abzuzwingen suchte, hat ihn Blicke in die Tiefen der tragischen Kunst tun lassen, deren Ertrag von bleibendem Werte ist.

Zu S. 110 ff.:

Dem optimistischen „Panlogismus“ Hegels setzte sein grimmiger Gegner Schopenhauer den pessimistischen „Alogismus“ entgegen: das Wesen der Welt ist der unvernünftige, ziellose „Wille zum Leben“; Leben ist notwendig Leid; das Tragische deutet auf die Notwendigkeit und die Möglichkeit einer Erlösung — vom Leben (nicht des Lebens!) und

ist so eine Schule der Resignation. — Ähnlich E. v. Hartmann (1842—1906), der Begründer der „Philosophie des Unbewußten“, die nach seinem eigenen Zeugnis eine Verschmelzung Hegels und Schopenhauers anstrebt. Die Milderung des radikalen Pessimismus („die wirkliche Welt ist die schlechteste der möglichen Welten“) durch die Anerkennung ihrer vernünftigen Komponente („Die wirkliche Welt ist die beste der möglichen Welten; aber eine wirklich gute Welt ist unmöglich“) kommt in Hartmanns Theorie der Tragödie freilich nur mit der „transzendenten“ Wendung ins Religiöse zum Ausdruck. — Auf seinem eigenen Boden aber wird der Pessimismus überwunden durch Friedrich Nietzsche (1844—1900). Die Schopenhauersche Erkenntnis „Leben ist Leid“ wird von ihm, der selbst durch eine Leidensschule gegangen ist wie kein zweiter, umgekehrt: „Leid ist — Leben“. So wird die pessimistische Weltanschauung, die dem Leben flucht um des Leidens willen, ersetzt durch die tragische, die das Leiden segnet um des Lebens willen: „Ihr wollt womöglich — und es gibt kein tolleres ‚Womöglich‘ — das Leid abschaffen, und wir? Es scheint gerade, wir wollen es lieber noch höher und schlimmer haben als je es war. — Die Zucht des Leidens, des großen Leidens, wißt ihr nicht, daß nur diese Zucht alle Erhöhungen des Menschen bisher geschaffen hat?“

(Jenseits von Gut und Böse 225.)

Über die beiden ästhetischen Grundbegriffe „dionysisch“ und „apollinisch“ sagt Nietzsche selbst:

„Mit dem Wort ‚dionysisch‘ ist ausgedrückt: ein Drang zur Einheit, ein Hinausgreifen über Person, Alltag, Gesellschaft, Realität, über den Abgrund des Vergehens: das leidenschaftlich-schmerzliche Überschwellen in dunklere, vollere, schwebendere Zustände; ein verzücktes Jasagen zum Gesamtcharakter des Lebens, als dem in allem Wechsel Gleichen, Gleichmächtigen, Gleichseligen; die große pantheistische Mitfreudigkeit und Mitleidigkeit, welche auch die furchtbarsten und fragwürdigsten Eigenschaften des Lebens gutheißt und heiligt; der ewige Wille zur Zeugung, zur Fruchtbarkeit, zur Wiederkehr; das Einheitsgefühl der Notwendigkeit des Schaffens und Vernichtens.

Mit dem Wort „apollinisch“ ist ausgedrückt: der Drang zum vollkommenen Für-sich-sein, zum typischen ‚Individuum‘, zu allem was vereinfacht, heraushebt, stark, deutlich, unzweideutig, typisch macht: die Freiheit unter dem Gesetz . . .“ („Wille zur Macht 1050“.)

Zu S. 136 ff.:

Johannes Volkelt (1848 geb., Prof. in Leipzig) erzählt von sich selbst, daß ihm „das Tragische seit jeher ein unvergleichliches feierliches Erlebnis“ gewesen sei. Aus solchem Erleben heraus hat er 1894—97 seine große „Ästhetik des Tragischen“ geschaffen (2. Aufl. 1906, 3. Aufl. 1917), die er selbst als eine „Phänomenologie des tragischen Typus“ bezeichnet. Die Erkenntnisse dieses grundlegenden Werkes hat er sodann in seinem

dreibändigen „System der Ästhetik" kurz zusammengefaßt. Da sich Volkelt mit Recht darüber beklagt (1923), daß noch keine einzige der dazu berufenen führenden Zeitschriften ihren Lesern von diesem seinem Lebenswerke Kunde gegeben habe, benütze ich dankbar den Anlaß, auf diese unendlich reiche Quelle des Genusses und der Belehrung nachdrücklich hinzuweisen. Möge die Probe, die ich daraus zu entnehmen mir erlaubte, den Leser verlocken, sich auch in anderen Fragen der Ästhetik dort Rat zu holen! Er wird es nicht vergeblich tun!

Sachregister.

Die folgenden empfehlenswerten Bücher mußten aus Raummangel unberücksichtigt bleiben:

J. Bahnsen „Das Tragische als Weltgesetz" (1877)
Th. Lipps „Der Streit über die Tragödie" (1891)
Leop. Ziegler „Zur Metaphysik des Tragischen" (1902)
Ludwig Marcuse „Die Welt der Tragödie" (1923)